This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

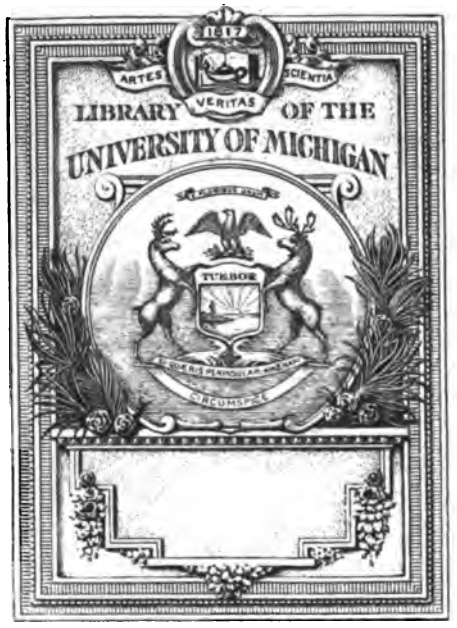
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TURBOR

Wiener Kunstgeschichtliche Forschungen

WIRKUNGEN DER FRÜHCHRISTLICHEN GEMÄLDEZYKLEN

DER ALTEN PETERS- UND PAULS-BASILIKEN IN ROM

VON

JOSEPH GARBER

VERLAG VON JULIUS BARD

BERLIN – WIEN

WIRKUNGEN DER
FRÜHCHRISTLICHEN GEMÄLDEZYKLEN

WIRKUNGEN DER FRÜHCHRISTLICHEN GEMÄLDEZYKLEN

DER ALTEN PETERS- UND PAULS-BASILIKEN IN ROM

VON

JOSEPH GARBER

Mit 37 Abbildungen und 4 Plänen

VERLAG VON JULIUS BARD
BERLIN — WIEN

ALLE RECHTE VOM VERLEGER VORBEHALTEN
COPYRIGHT JANUARY 1918
VERLAG JULIUS BARD, BERLIN

1380. Druck der Berliner Buch- und Kunstdruckerei G. m. b. H., Berlin W 35 — Zossen (Mark).

I

DIE GEMÄLDEZYKLEN DER BEIDEN KIRCHEN UND IHR EINFLUSS AUF DIE MITTELALTERLICHE MONUMENTALMALEREI ITALIENS.

ND
2757
.R8
G22

DIE BARBERINISCHEN GEMÄLDEKOPIEN UND IHRE BISHERIGE BEACHTUNG

DER Kodex der barberinischen Bibliothek Nr. 4406 (Cod. barb. lat. 4406), der sich seit dem Ankaufe dieser Bibliothek durch Leo XIII in der Vaticana befindet, enthält auf seinen 140 Blättern (35 × 27 cm) in Tinte und Wasserfarben ausgeführte Kopien jener Fresken, die einst die Wände der alten Basilika S. Paul fuori le mura in Rom schmückten. Das Titelblatt des Kodex fehlt, dafür gibt ein zweiter Band (Cod. barb. lat. 4407), die Fortsetzung des früheren, Aufschluß über die Entstehungszeit dieser Zeichnungen. Er enthält die Papstbilder, die sich in S. Paul befanden, und sein Titelblatt sagt: Effigie di settantotto Pontifici dipinti intorno alla Basilica di S. Paolo suopra il cornicione della colonne copiate l'anno 1634 d'ordine dell Emin. Sig. Card. Francesco Barberini V. Cancell. di S. chiesa. Mancandone alcune, che per l'antichità sono cascate, cominciando da Lino sino a Vitalino.

Die Basilika des heiligen Paulus, eine der sieben Hauptkirchen Roms, zählte mit S. Peter, S. Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore zu den wichtigsten altchristlichen Kultusstätten. Wie uns die Inschriften des Triumphbogens

Theodosius cepit perfecit Honorius aulam
Doctoris mundi sacratum corpori Pauli
und
Placidiae pia mens operis decus omne paterni
Gaudet pontificis studio splendere Leonis

lehren, reicht die Gründung und Ausschmückung der Kirche bis an die Wende des vierten zum fünften Jahrhundert zurück[1]). Am 17. Juli 1823 wurde die Basilika ein Raub der Flammen, und von ihren überaus reichen Monumentalgemälden blieb, abgesehen von den Mosaiken des Triumphbogens und der Apsis und von einer Reihe Papstporträts, die man von den Ruinen ablöste und in das Kloster der Kirche brachte, nichts erhalten. Zieht man nun in Erwägung, daß von der malerischen Ausgestaltung der alten S. Petersbasilika äußerst dürftige Nachrichten, von jener der Lateransbasilika nicht einmal literarische Berichte erhalten sind — nur S. Maria Maggiore macht mit ihrem ursprünglichen Mosaikschmuck eine Ausnahme —, so wird man den barberinischen Zeichnungen, wenn es auch nur späte Kopien alter Gemälde sind,

[1]) Vgl.: De Rossi, Inscriptiones christ. I. p. 66ff., und Mosaici christ. Das Triumphbogen-Mosaik von S. Paul.

eine gewisse Bedeutung nicht absprechen können. Es ist ihnen bisher nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden.

Garrucci[1]) beachtete nur die im Cod. barb. lat. 4407 kopierten Papstporträts, die er teilweise dem fünften Jahrhundert, teilweise Papst Formosus (891—896) und wiederum zum Teil Nikolaus III. (1277—1280) zuwies. Er folgte dabei jener Tradition der Archäologen, die aus historischen Interessen nur diese Fresken als die einzig wertvollen ansah. Hierin waren ihm schon viele Archäologen, wie Francesco Bianchini, Giovanni Maranghoni, Onophrius Panvinius, Cavallerius u. a., vorausgegangen. Sie stimmen alle darin überein, daß sich unter den Papstbildern eine sehr alte Serie, das ist jene obere Reihe auf der rechten Seite des Mittelschiffes, befunden habe, die sie ins fünfte Jahrhundert datieren[2]).

Doch wir wollen uns mehr mit den biblischen Szenen von S. Paul beschäftigen. E. M ü n t z war der erste, der auf dieselben aufmerksam machte, indem er neun Zeichnungen des barberinischen Kodex veröffentlichte[3]) (Fol. 42, 47, 49, 54, 57, 88, 90, 111, 118).

A. V e n t u r i[4]) nahm acht Kopien des Kodex in den fünften Band seiner Kunstgeschichte auf (Fol. 23, 24, 25, 34, 36, 37, 38) und wies auf ihre ikonographische Übereinstimmung mit den Genesisfresken der Oberkirche in Assisi hin.

Mehr hat sich die neuere Kunstforschung mit den Zeichnungen des Kodex nicht beschäftigt.

Sehen wir uns um Nachrichten aus der Zeit v o r d e m B r a n d e der Kirche, die sich also auf die Originale, nicht auf die Kopien beziehen, um. Im liber pontificalis[5]) lesen wir von Papst Leo I. „Hic (basilicam) beati Pauli post ignem divinum renovavit". Sehr wichtig als Ergänzung zu dieser Nachricht des Papstbuches ist ein Brief des Papstes Hadrian an Karl den Großen, aus dem sich ergibt, daß sich diese Restauration Leos auch auf die Bemalung der Kirche bezog. Der Brief berichtet: Et ipse (Leo I.) fecit Ecclesias, quas in musivo et diversis historiis seu imaginibus pingens decoravit. Magis autem in basilica beati Pauli apostoli arcum ibidem faciens et musivo depingens Salvatorem D. N. Jesum Christum seu viginti quatuor seniores nomine suo versibus decoravit et a tunc usque actenus fideliter a nobis veneratur[6]). Wir werden uns mit dieser wertvollen Nachricht noch eingehender zu beschäftigen haben. Es sei hier bloß darauf hingewiesen, daß die Worte „diversis historiis et imaginibus" genau auf die Art der Bemalung der Paulsbasilika mit den biblischen

[1]) Storia dell arte christiana. Tafelband (Malerei), Reproduktionen einzelner Papstbilder.

[2]) Ungefähr zwanzig Papstbilder wurden nach dem Brande der Kirche von den Mauern abgelöst und in das Kloster S. Paul übertragen. Unter ihnen kann man zwei Reihen unterscheiden: Porträts aus der Barockzeit und eine ältere Serie, ebenfalls restauriert, aber soviel sich erkennen läßt, altchristlichen Ursprungs.

[3]) Revue de l'Art chretien 1898, p. 10 ff.

[4]) Storia dell Arte. Bd. 5. p. 132 ff.

[5]) Ed. Duchesne. I. p. 239.

[6]) Mon. Germ. Epist. Tom. V. p. 50.

Geschichten und den Papstbildern passen. Daß Hadrian ausdrücklich nur das Mosaik des Triumphbogens mit Leos Namen in Zusammenhang bringt, ist daraus leicht erklärlich, daß dieses Mosaik eben mit Leos Namen bezeichnet war, was bei den Malereien der Schiffswände nicht abzulesen war.

Bis ins 13. Jahrhundert erfahren wir nichts mehr über den Gemäldeschmuck. Doch aus dieser Zeit haben sich auf den Kopien zwei Inschriften erhalten, die uns neue Nachrichten bringen. Die erste Inschrift bezieht sich auf Abt Johannes VI.[1]), der 1270—1279, die zweite auf Abt Bartolomäus I.[2]), der 1282—1297 den Benediktiner-Konvent von S. Paul leitete.

L. G h i b e r t i bringt uns in der nächsten Zeit die wertvollste Nachricht über die Fresken. Er schreibt im Leben des Malers Pietro Cavallini: In santo Pagolo era di musaico la faccia dinanci; dentro nella chiesa tutte le parieti delle nave di mezzo erano dipinte storie del testamento vecchio. Era dipinto el capitolo tutto di sua mano egregiamente fatte[3]).

G. V a s a r i[4]) faßt den Bericht über Malereien Cavallinis in S. Paul also: In San Paolo poi fuor di Roma fece la facciata, che vè di musaico; e per la nave del mezzo molte storie del Testamento vecchio.

O. P a n v i n i u s[5]), der sonst so ausführlich die Kirchen und Kunstwerke Roms beschrieb, berichtet nur: Haec Basilica (S. Pauli) omnium, quae Urbe sunt amplissima et capacissima est . . . tota picturis antiquis veteris et novi testamenti ornata.

Ciampini[6]) erwähnt nur die Mosaiken des Triumphbogens.

Im 17. Jahrhundert begann man sich in Rom für die alten Fresken und Mosaiken, die damals noch in reicher Zahl die Kirchen schmückten, zu interessieren. Besonders Kardinal Franzesco Barberini war es, der hunderte dieser Gemälde abzeichnen ließ. Viele dieser Zeichnungen sind sehr flüchtig und für den Stilcharakter der Originale unzutreffend, allein sie sind in vielen Fällen das einzige, was sich von inzwischen verloren gegangenen Gemälden erhalten hat. Sieben reichhaltige Kodizes solcher Zeichnungen haben sich in der barberinischen Sammlung der Vaticana erhalten, darunter befinden sich auch die zwei Bände mit den Gemälden von S. Paul. Trotzdem sind die literarischen Nachrichten dieses Jahrhunderts wie des folgenden nicht reicher als bisher.

F. T i t i[7]) sagt von dem Bilderschmuck der Basilika: nelle muraglie vecchie

---

[1]) Auf Fol. 112. S. Abb. 25.

[2]) Auf Fol. 137. S. Abb, 27.

[3]) K. Frey: Vita di Lorenzo Ghiberti con i commentari. Berlin 1886. p. 36. Vgl. auch das Faksimile der Handschrift. Kunsthist. Jahrbuch der Zentralkommission, 1910, Taf. 15.

[4]) Le Vite. Ed. Milanesi, Florenz 1878. p. 537.

[5]) De praecipuis urbis Romae sanctioribusque basilicis. Coloniae 1584. p. 87.

[6]) Vetera monumenta. Romae 1690.

[7]) Studio di pittura scoltura et architettura nelle chiese di Roma. Roma 1674.

della medesima, vi sono molte pitture antiche del vecchio testamento fatte dell detto Cavallini.

R. V e n u t i s[1]) Bericht sagt uns, daß die Gemälde im 18. Jahrhundert schon stark beschädigt waren: sono andate a male tutte le pitture antiche della nave di mezzo. Alcune di esse rapresentano le immagini de' Romani Pontefici.

Wir dürfen uns kaum wundern, wenn wir keinen ausführlicheren Bericht über unsere Malereien finden, sie teilen hierin mit allen Kunstdenkmälern des Mittelalters ihr Los. Auffallender ist, daß sie in zwei Spezialwerken über die Paulsbasilika nicht weiter beachtet wurden. Margarini[2]) erwähnt in seiner Inschriftensammlung der Paulsbasilika keinen einzigen der Gemäldetituli, die um dieselbe Zeit noch teilweise erhalten gewesen sein müssen, da sie auf den Zeichnungen, die bloß zwanzig Jahre früher (1634) angefertigt wurden, öfters angedeutet sind. N. Nicolai[3]) schrieb ein sehr umfangreiches Werk über die Basilika. Er entzifferte jede der alten Grabplatten, mit denen einst der Fußboden der Basilika belegt war, sagt aber über die Fresken nur: non serà inopportuno di aggiungere qualche parole sulle pitture, che adornano muri della basilica. In tutta la estensione del muro meridionale veggonsi pitture rapresentanti fatti del antico testamento; nel muro poi opposto, o sia nel settentrionale, sono dipinti fatti del testamento nuovo, e specialmente degli atti di Apostoli. An einer anderen Stelle[4]) berichtet Nicolai, nachdem auch er seine Aufmerksamkeit nur den Papstbildern zugewendet, daß der obere Teil der Mauern bemalt sei mit zwei Reihen von Bildern a fresco, Bild von Bild durch dünne gewundene Säulchen getrennt, daß die Bilder selbst aber stark beschädigt seien „che il tempo e la mancanza di custodia ora appena permettono di riconoscere". Der Satz erklärt es, warum man an den überaus reichen Gemäldeschatz achtlos vorbeigegangen ist.

Wenige Jahre vor dem Brande der Kirche haben die Fresken jedoch noch einmal, trotz der schlechten Erhaltung durch D'Agincourt[5]) Beachtung gefunden. In seiner „Sammlung der vorzüglichsten Denkmäler der Malerei" ließ er seinen Stecher G. Caratoni einen Teil der Gemälde kopieren. Tafel XCVI der Stichsammlung enthält neun Kopien, deren Originale er für Werke einer griechischen Malerschule des 11. Jahrhunderts in Anspruch nimmt, wogegen er die drei Bilder auf Tafel CXXV richtig als Werke Cavallinis bezeichnet.

Plattner, einer der Mitarbeiter für Bunsens „Beschreibung der Stadt Rom"[6]), sah nur mehr die Ruinen der Paulsbasilika. Er berichtet: „Cavallini hinterließ viele

---

[1]) Accurata e succinta descrizione Topografica e Istorica di Roma moderna 1786. p. 895 und 896.

[2]) Inscriptiones antiquae Basilicae S. Pauli ad viam Ostiensem. Romae 1654.

[3]) Della Basilica di S. Paolo. Roma 1815.

[4]) op. cit. p. 36.

[5]) Storia dell Arte ital. 1828. Bd.VI u. Tafelbände. Berlin, Euslinische Buchhandlung.

[6]) Stuttgart 1830. 6 Bände.

Malereien in den Kirchen, von denen die letzten in der Paulskirche bei dem Brande im Jahre 1823 zugrunde gingen.[1]")

Unter diesen flüchtigen Nachrichten ist ohne Zweifel der Bericht Ghibertis, in welchem zuerst der Name Cavallinis genannt wird, sowohl der Priorität als auch der Gewissenhaftigkeit des Autors wegen der wertvollste. Er ist überdies auch der genaueste. Schon aus dem Umstande, daß kein Geringerer als Ghiberti die Gemälde von S. Paul im Leben Cavallinis erwähnt, und weil die ganze Cavallini-Frage noch mancher Aufklärung bedarf, ist es lohnend genug, auch den Kopien, nachdem die Originale verloren gegangen sind, einige Beachtung zukommen zu lassen.

Schon nach den ersten Schritten in dieses unbetretene Gebiet drängen sich Fragen auf, die von Cavallini weit abzuführen scheinen und die uns zurückweisen in die altchristlichen Jahrhunderte. Doch die Fragen auf diesem Gebiete entbehren nicht einer allgemeinen Bedeutung.

Nach einer kurzen Ikonographie und Kritik der Zeichnungen wenden wir uns zur Rekonstruktion der Malereien von S. Paul. In der alten S. Peterskirche finden wir dann eine wertvolle Parallele zum Gemäldeschmuck von S. Paul und in beiden Kirchen eine Grundform für die Ausmalung der Gotteshäuser, von welcher sich eine lange Traditionslinie bis ins 13. Jahrhundert fortsetzt.

Im 13. Jahrhundert wird S. Paul durch Cavallini neu bemalt. Cavallini findet noch den altchristlichen Freskenzyklus vor und durch seinen Anschluß an diese Vorbilder seinen neuen Stil.

2

IKONOGRAPHIE DER ZEICHNUNGEN

WENDEN wir uns nun zu den barberinischen Zeichnungen und sehen wir den Kodex auf den Inhalt der Darstellungen hin durch. Die Ikonographie bietet mit wenigen Ausnahmen (Szenen aus der Apostelgeschichte) keine Schwierigkeiten. 140 große Gemälde, abgesehen von den Papstbildern, schmückten das Mittelschiff von S. Paul, wie sie die Blätter des Cod. barb. lat. 4406 wiedergeben. Davon sind, wie erwähnt wurde, neun Blätter von E. Müntz und weitere acht von Venturi veröffentlicht worden. Auch hier ist es nicht möglich, das reiche Material in Bildern vorzuführen, selbst eine eingehende Beschreibung der einzelnen Szenen würde zu weit führen. Wir geben die ikonographisch und stilistisch wichtigsten Kopien wieder, und bei den übrigen die allernotwendigsten szenischen Bemerkungen. Wo es sich um einzelne ikonographische Merkwürdigkeiten handelt, finden wir überall in Tikkanens[2]) Untersuchung über die Genesismosaiken von S. Marco den gewünschten Aufschluß; obwohl der Verfasser unseren Bilderzyklus nicht kennt, so berührt er doch bei dem

[1]) a. a. O. Bd. I, p. 472.

[2]) Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und die Cottonbibel. Helingsfort 1879.

reichlich verarbeiteten Material alle ikonographisch in Betracht kommenden Fragen, insoweit es sich um die Genesisdarstellungen handelt.

Die ersten 22 Blätter des Kodex enthalten 22 Einzelfiguren von Propheten und Heiligen.

Fol. 1. Jugendliche bartlose Gestalt in antiker Kleidung; in der Linken eine Schriftrolle haltend. Das Blatt trägt die Beischrift: ELEAZAR und eine Bemerkung über die Anordnung der ersten 22 Bilder: Figure 22 nella parte fra le finestre a mano diritta nell entrare in chiesa. (Siehe Abb. 1.)

Fol. 2. Einzelfigur wie Fol. 1, Gesicht und linke Schulter zerstört. Auf der Rückseite des Blattes OSE(as) und manca un propheta.

Fol. 3. Ähnlich wie Fol. 1.

Fol. 4. Das Blatt stellt keinen Propheten, sondern die Apostel Petrus und Paulus mit ihren Attributen, Schlüssel und Schwert, dar. Zwischen beiden ein Kreuz. Beischrift: piu moderno de propheti. Die Zeichnung beachtet auch diesen stilistischen Unterschied.

Fol. 5. Ähnlich wie Fol 1.

Fol. 6. Mit diesem Blatte ändert sich die Art und Weise der Darstellung; die Kleidung ist nicht mehr antik wie Fol. 1, zeigt die Faltengebung nicht mehr so weich, sondern starr. Die Proportionen ändern sich, kleine Köpfe, lange Gestalten. Beischrift: IOEL.

Fol. 7. Einzelgestalt, ähnlich wie Fol. 6.

Fol. 8. Ebenso.

Fol. 9. Ebenso.

Fol. 10. Einzelfigur, Beischrift: AARON.

Fol. 11. Einzelgestalt, ganz in ein sackartiges Gewand gehüllt, darüber eine Stola.

Fol. 12. Teilweise beschädigte Figur, ähnlich Fol. 6.

Fol. 13. Ähnlich Fol. 11.

Fol. 14. Figur eines Kriegers, auf dem Haupte eine Krone.

Fol. 15. Einzelfigur, wie Fol. 6.

Fol. 16. Jugendliche Gestalt, aus einem Buche lesend.

Fol. 17. Prophet mit langem Barte, die Toga an die erste Figur erinnernd.

Fol. 18. Einzelfigur, schlecht gezeichnet.

Fol. 19. Auch so.

Fol. 20. Ähnlich wie Fol. 6.

Fol. 21. Ebenso.

Fol. 22. Einzelgestalt. Kleider mit Edelsteinen besetzt. Beischrift: fu . . . crosifisso figura.

Mit dem 23. Blatte beginnen die Darstellungen aus der Geschichte des Alten Testamentes. Sie illustrieren den Schöpfungsbericht und die Geschichte der ersten Menschen (Fol. 23—30), Kains und Abels (Fol. 31—32), Noes (Fol. 33—35), Abrahams (Fol. 36—38), Isaaks und Jakobs (Fol. 39 und 40), die Ge-

schichte des ägyptischen Josefs (Fol. 41—49) und die Geschichte Moses und Arons (Fol. 50—60).

Fol. 23. Schöpfungsbild: Trennung von Licht und Schatten. (Lib. Gen. I. 2—4.) Das Licht unter der Sonne als Jüngling in einer roten Mandorla, der Schatten unter dem Monde als weibliche Gestalt in einer blauen Mandorla personificiert[1]). Et spiritus dei ferebatur super aquas dixitque Deus fiat lux et facta est lux. Et vidit Deus lucem quod esset bona et divisit lucem a tenebris (Abb. 2.)

Fol. 24. Erschaffung Adams (Gen. II. 7). Zu beachten ist bei dieser wie bei den folgenden Darstellungen das Sitzen des Schöpfers auf der Weltkugel, ein Charakteristikum, das wir in abhängigen Zyklen noch oft wiederfinden werden. In den Mosaiken der Vorhalle von S. Marco in Venedig der Schöpfer durchaus stehend.

Fol. 25. Erschaffung der Eva (Gen. II. 21). Wie Tikkanen nachweist, zwei Typen der Darstellung: a) Der Schöpfer nimmt aus Adams Seite die Rippe und führt Adam dann die daraus geformte Eva zu (S. Marco). b) Eva aus der Seite Adams hervorkommend, wie hier und in vielen noch zu nennenden Zyklen (Abb. 3.)

Fol. 26. Der Sündenfall (Gen. III. 6).

Fol. 27. Gott erscheint den Gefallenen (Gen. III. 8).

Fol. 28. Strafurteil Gottes (Gen. III. 11).

Fol. 29. Vertreibung aus dem Paradiese (Gen. III. 24).

Fol. 30. Arbeit vor dem Paradiese (Gen. III. 17, IV. 1). Der wachende Cherub über drei feurigen Rädern. Adam grabend, Eva mit dem Kinde sitzend. Auf der Rückseite des Blattes ist eines der merkwürdigen Räder (kommen ganz ähnlich in dem gleichen Bilde der Wiener Genesis vor) wiederholt, daneben wohl ein Versuch, den Titulus des Bildes zu entziffern:

THR... M.. N FOS VTINNOVNVM
SVNT POSTI TVI.

Fol. 31. Opfer Kains und Abels (Gen. IV. 3, 4).

Fol. 32. Kain erschlägt Abel u n d Fluch Gottes über Kain. Das Bild vereinigt zwei für sich getrennte Momente, Kain die Mordtat vollführend und gleich daneben den Fluch Gottes anhörend. Die Vereinigung der zwei Szenen auf einem Bilde ist ein spezifisches Kennzeichen unseres Bilderkreises, wir werden sie noch öfters in abhängigen Bilderzyklen wiederfinden (Abb. 4.)

Fol. 33. Gott spricht zu Noe (Gen. VI. 13).

Fol. 34. Noe leitet den Bau der Arche (Gen. VI. 14 f.). Auch dieses Bild verdient aus demselben Grunde wie Fol. 32 Beachtung. Noe ist zweimal, einmal auf

---

[1]) Über die charakteristischen Farben, vgl. Tikkanen, op. cit. p. 15.

einem Throne sitzend, einmal stehend, dargestellt. Auch die drei Arbeiter mit ihrer charakteristischen Beschäftigung werden wir noch öfters wiederfinden (Abb. 5.)

Fol. 35. Noe empfängt die Taube; Verlassen der Arche (Gen. VIII. 11). Der nicht zurückgekehrte Rabe ein Aas verzehrend.

Fol. 36. Abraham empfängt den Besuch der drei Engel (Gen. XVIII. 1). Die Rückseite des Blattes trägt die Bemerkung: qui mancano tre quadri si ponno vedere punto.

Fol. 37. Auszug Abrahams zum Opfer (Gen. XXII. 3). Die drei fehlenden Bilder haben also auch Szenen aus dem Leben Abrahams dargestellt, die hier ihre Fortsetzung fanden. Von diesem Bilde angefangen (bis Fol. 40) beginnen die Personen mit Namensbeischriften erklärt zu werden, ein Umstand, den wir bisher nicht beobachten konnten und von Wichtigkeit auch für die stilistische Scheidung der Bilder.[1]) (Abb. 6.)

Fol. 38. Opfer Abrahams (Gen. XXII. 10). Neben dem Patriarchen: ABRAAM (Abb. 7).

Fol. 39. Isaak segnet Jakob (Gen. XXVII. 27). ISAC und IACOB bezeichnet (Abb. 8.)

Fol. 40. Jakobs Traum und Jakob salbt den Stein (Gen. XXVIII. 12 und XXVIII. 18). Hier gilt von der Vereinigung der zwei Begebenheiten das gleiche, was wir bei Fol. 32 und 34 betont haben (Abb. 9).

Fol. 41. Der Traum des ägyptischen Josef (Gen. XXXVII. 5). Der Traum ist als alter Mann personifiziert[2]), der neben dem Lager des Schlafenden erscheint, oben im Halbkreis der Inhalt des Traumes angedeutet: Sonne, Mond und zehn (statt elf, cf. Gen. XXXVII. 9) Sterne. Das Blatt hat die Beischrift: Storie 20 nel secondo ordine sopra i Papi nell entrare a mano dirretta. Die Rückseite des vorhergehenden Blattes: Primo del secondo piano, was sich auf Fol. 41 bezieht (Abb. 10).

Fol. 42. Josef erzählt seinen Traum (Gen. XXXVII. 10). Über den Eltern und den Brüdern wieder wie auf Fol. 41 der Inhalt der Erzählung im Halbkreise angedeutet. Josef als Knabe (Abb. 11.)

Fol. 43. Josef kommt zu seinen Brüdern (Gen. XXXVII. 17). Auffallend ist der obere Bildstreifen im Gemälde mit den Brüdern bei der Herde, auch Josef von einem Hündchen begleitet, wofür die Heilige Schrift keinen Anhaltspunkt gibt (Abb. 12.)

Fol. 44. Josef wird in den Brunnen geworfen (Gen. XXXVII. 24).

Fol. 45. Josef von den Brüdern verkauft (Gen. XXXVII. 28).

Fol. 46. Josef und die Frau des Putiphar (Gen. XXXIX. 2) (Abb. 13).

---

[1]) Man beachte die Veränderung des Stiles der Bilder bis einschließlich Fol. 40.

[2]) Ganz ähnlich wie bei derselben Darstellung auf der Maximianus-Kathedra.

Fol. 47. Josef, der Bäcker und der Mundschenk im Kerker (Gen. XL. 2, 3).

Fol. 48. Pharaos Traum (Gen. XLI. 1). Auch hier wieder der Inhalt des Traumes durch die sieben fetten und mageren Kühe (zum Teil verstümmelt) und die sieben vollen und leeren Ähren angedeutet.

Fol. 49. Josef deutet Pharao den Traum (Gen. XLI. 25) (Abb. 14.)

Fol. 50. Moses und der brennende Dornbusch (Liber Exodus III. 2).

Fol. 51. Der Stab des Moses verwandelt sich in eine Schlange, vor der er flieht (Ex. IV. 1).

Fol. 52. Die Begegnung Moses und Arons am Berge Gottes (Ex. IV. 27).

Fol. 53. Das Schlangenwunder vor Pharao (Ex. VII. 10) (Abb. 15.)

Fol. 54. Tod der ägyptischen Erstgeburt (Ex. XII. 29). Engel mit langen Lanzen töten zwei auf dem Boden liegende Erstgeborene, der König auf dem Throne sieht mit einer Gebärde des Schmerzes zu. Rückwärts erscheinen Moses und Aron (Abb. 16.)

Fol. 55. Verwandlung des Wassers in Blut (Ex. VII. 20). Auf der Rückseite des vorhergehenden Blattes: manca una, che si . . . videre . . . Mit diesem Blatte beginnt die Darstellung der ägyptischen Plagen, als deren letzte der Tod der Erstgeburt schon im vorhergehenden Blatte vorausgenommen wurde, aber zugleich noch ein zweites Mal als Schluß folgt (Fol. 60). Der Vorgang ist also zweimal dargestellt. Zugleich können wir auch hier wieder, wie von Fol. 37 an bis Fol. 40, eine auffallende Änderung des Stiles der Zeichnungen wahrnehmen. Es sei ferner auf die gleichartige Komposition dieses und der folgenden Bilder hingewiesen, wichtige Anhaltspunkte zur stilistischen Scheidung der Originale (Abb. 17.)

Fol. 56. Plage der Mücken (Ex. VIII. 17). Nach dem biblischen Berichte folgt die Plage der Frösche, die hier übergangen ist; dann erst folgt die Plage der Mücken. Moses durch die Beischrift MOYSES gekennzeichnet (Abb. 18).

Fol. 57. Hagel tötet das Vieh (Ex. IX. 23). Übergangen sind die Plagen der Fliegen, der Pest, der schwarzen Blattern, worauf die Plage des Hagels folgt (Abb. 19.)

Fol. 58. Hagel tötet die Menschen (Ex. IX. 23). Als zweites Opfer derselben Plage liegen zwei vom Hagel getroffene Menschen vor dem Könige in einer Stellung, wie wir sie im Josua Rottulus häufig finden (Abb. 20).

Fol. 59. Plage der Heuschrecken (Ex. X. 13) (Abb. 21).

Fol. 60. Tod der ägyptischen Erstgeburt (Ex. XII. 29). Hier das zweitemal übereinstimmend mit der Bibel als letzte Plage. Eine äußerst wertvolle Wiederholung, da sie unserer Untersuchung den Beweis bringt, daß ein älterer Zyklus teilweise übermalt und als Vorbild für die Neubemalung benutzt wurde. (Vgl. damit Fol. 54.) (Abb. 22).

Mit Fol. 61 beginnen im Kodex wieder Darstellungen einzelner Propheten und

Heiligen. Zweiundzwanzig Einzelfiguren wie auf den ersten zweiundzwanzig Blättern.

Fol. 61. Prophet, Kopf zerstört. Unten die Angabe: Figure 22 poste tra le finestre a mano manca nell entrare; auf der Rückseite: Manca uno, che . . . scorgi.

Fol. 62. Gestalt eines Propheten.

Fol. 63. Ebenso.

Fol. 64. Einzelgestalt, ein Buch haltend.

Fol. 65. Jugendlicher Heiliger.

Fol. 66. Ebenso.

Fol. 67. Jugendliche Gestalt in weißen Gewändern.

Fol. 68. Heiliger, in einem Buche lesend.

Fol. 69. Wie Fol. 67.

Fol. 70. Prophet mit Unterkleid und gelbem Mantel, die Kleider mit dem Klavus geziert.

Fol. 71. Heiliger mit Alba, Damatica und Stola bekleidet, in der Hand eine zweite Stola haltend.

Fol. 72. Ähnlich wie Fol. 67.

Fol. 73. Halb zerstört, nur mehr der obere Teil erhalten, wie Fol. 71.

Fol. 74. Stark zerstörte Einzelfigur.

Fol. 75. Ebenso.

Fol. 76. Nur der Kopf und die linke Schulter erhalten.

Fol. 77. Nur die untere Gewandpartie erhalten.

Fol. 78. Kopf und Füße erhalten, sonst zerstört.

Fol. 79. Prophet mit blauem Kleid, das mit dem Klavus geziert ist.

Fol. 80. Ähnlich wie Fol. 79.

Fol. 81. Ebenso.

Fol. 82. Ebenso.

Das folgende Blatt des Kodex ist anstatt mit 83 mit 87 paginiert, ohne daß Blätter fehlen.

Von Fol. 87 bis 128 folgen im Kodex 42 Bilder aus der Apostelgeschichte und der Apokryphe.

Fol. 87. Die Apostel im Saale von Jerusalem (Actus Apostolorum I. 13). Das Blatt trägt die Bemerkung: Historie 21 sul primo ordine nell entrare a mano manca.

Fol. 88. Stephanus vor dem hohen Rate (Act. VI. 12). Auffallend ist, daß die Szenen aus dem Leben des Apostels Petrus übergangen sind.

Fol. 89. Stephanus wird gesteinigt (Act. VII. 57). Ganz rechts ein sitzender Jüngling mit rotem Haar. Es ist Saulus, der bei der Steinigung die Kleider bewachte. Es beginnen also hier die Szenen aus dem Leben des Titelheiligen der Basilika.

Fol. 90. Saulus verfolgt die Gläubigen (Act. VIII. 3) (Abb. 23.)

Fol. 91. Bekehrungsgeschichte des Apostels (Act. IX). Das Bild läßt keine bestimmte Erklärung zu. Es scheint mehrere Szenen zu vereinigen. Vielleicht in der Mitte der blinde (vom Pferde gestürzte) Saulus (Act. IX. 4), weiter links Saulus von seinem Begleiter nach Damaskus geführt (Act. IX. 8), und ganz links der blinde Saulus in Damaskus (Act. IX. 9). Daß der Zeichner in der Wiedergabe des Fresko unsicher war, erhellt aus einer übermalten Figur neben der Säule und noch mehr aus einer dünn konturierten Person in der rechten Ecke.

Fol. 92. ? Läßt sich nicht näher bestimmen.

Fol. 93. Teilweise zerstört und unbestimmbar.

Fol. 94. Ebenso.

Fol. 95. Paulus wird im Korbe über die Mauer gelassen (Act. IX. 25). Da diese Begebenheit in der Apostelgeschichte fast unmittelbar auf die Bekehrung des Apostels (9—20) folgt, so könnten die vorhergehenden Bilder (Fol. 92, 93, 94) der Apokryphe angehören, oder sie folgen nicht der Reihenfolge des Berichtes und stellten spätere Begebenheiten dar.

Fol. 96. Traum des Paulus in Troas (Act. XVI. 9). Dem schlafenden Apostel erscheint in der Nacht ein Mann und bittet ihn, nach Mazedonien zu gehen.

Fol. 97. Fahrt des Paulus nach Mazedonien (Act. XVI. 10). Es kann aber auch eine spätere Fahrt des Apostels sein, denn im folgenden scheinen die Bilder die Folge der Erzählung zu verlassen, und die Erklärung ist daher in vielen Fällen eine sehr unsichere.

Fol. 98. Paulus erweckt den Eutychus zum Leben (?) (Act. XX. 8). Wahrscheinlich illustrieren die zwei Szenen den Bericht: „Und ein Jüngling mit Namen Eutychus saß auf dem Fenster. Dieser sank in tiefen Schlaf, und vom Schlafe überwältigt fiel er vom dritten Stockwerke herab und ward tot aufgehoben. Da ging Paulus zu ihm hinab, legte sich auf ihn, umfaßte ihn und sprach . . . Den Jüngling führten sie lebendig herbei und wurden nicht wenig getröstet."

Fol. 99. Paulus wird mit Ruten geschlagen (Act. XVI. 22). Paulus erzählt in seinem Brief an die Korinther (II, 25), daß er dreimal mit Ruten geschlagen wurde, und dreimal erscheint die Szene auch in unserem Zyklus (Fol. 102 und 103).

Fol. 100. ? Vielleicht ist die Begebenheit dargestellt, wie Paulus, von Barnabas begleitet, den Lahmen zu Lystra heilt (Act. XIV. 7).

Fol. 101. ? Vielleicht ist dargestellt: Die Diener des Gerichtsobersten kommen zu Paulus (Act. XVI. 36 ff.), weil im folgenden Bild die Züchtigung wiederkehrt.

Fol. 102. Paulus mit Ruten geschlagen. Vgl. Fol. 99 und das folgende Bild. Am Bildrand der Anfang des Titulus: VBI . . .

Fol. 103. Paulus mit Ruten geschlagen. Unten mit Bleistift der verstümmelte Titulus:

† HIC VBI .... IVDEIS QVINQVIES QVADRAGINT ...

Fol. 104. ? Sechs Männer reiten in eine Stadt.

Fol. 105. ? Eine der vielen Meerfahrten des Apostels.

Fol. 106. ? Der Apostel tauft einen in einem Flusse stehenden Knaben.

Fol. 107. ? Stark beschädigt. Beischrift: Secondo filaro andando verso l'altare a mano manca.

Fol. 108. ? Nur teilweise erhalten. Beischrift: Historie 21 nel secondo ordine sopra i papi nell entrare a mano manca.

Fol. 109. ? Zum großen Teil zerstört.

Fol. 110. ? Unbestimmte Szene.

Fol. 111. Devotionsbild. Das Bild hat zwei Inschriften: VRSVS SACER (dos) ET MONACHV(S) und PLETA EST PARS ECLESIE. † (Abb. 24).

Fol. 112. Devotionsbild wie das vorhergehende. Wertvoll durch die Inschrift:

... RIBVS DOM. IHOIS SEXVS ABBAS.

Diese Inschrift ist mit der vorhergehenden ohne Zweifel zusammen zu lesen: Pleta est pars ecelesiae (tempo)ribus Domini Johannis Sextus Abbas (Abb. 25).

Fol. 113. ? Unbestimmbar.

Fol. 114 und die folgenden Bilder bis Fol. 119 scheinen nur aus einer weitverbreiteten Apokryphe, aus der Legende der heiligen Thekla, die mit dem Leben des Apostels Paulus in enger Verbindung steht, erklärbar[1]). Da aber die Theklalegende wiederum mehrere Variationen aufweist (nach der einen bleibt der Verlobte Theklas, Thamyrus, Heide und Thekla wird auf sein Betreiben getötet, nach der anderen läßt sich Thamyrus taufen. Eine Version hinwieder erzählt, daß Thekla von Ikonium geflohen und in Lykaonien das Wort Gottes gepredigt, während sie nach einer anderen Version in Ikonium den wilden Tieren vorgeworfen wurde), so ist auch die Bildererklärung nicht ganz sicher. — Vielleicht war dargestellt:

Fol. 114. Thamyrus kommt auf Theklas Rat zu Paulus.

Fol. 115. Paulus und Barnabas erklären Thamyrus und Thekla das Evangelium.

Fol. 116. ?

Fol. 117. Thekla bei den Aposteln.

Fol. 118. Paulus und Barnabas sollen im Kerker getötet werden, werden aber wunderbar gerettet.

Fol. 119. Thamyrus läßt sich taufen, rechts Thekla. Unter Paulus: PAVLVS.

Die folgenden zwei Bilder lassen sich mit großer Wahrscheinlichkeit, die letzten sechs mit Sicherheit aus der Apostelgeschichte belegen.

---

[1]) Vgl.: O. Bardenhever, Geschichte der altchristl. Literatur. Freiburg i. Br. 1902. § 32 Apokryphe Apostelgesch. II. p. 424. Die Akten des Paulus und der Thekla. Lipsius: Die apokryphen Apostelgeschichten und Apostellegenden. Braunschweig 1887. II, p. 305, 333.

Fol. 120. Paulus und seine Begleiter finden in Athen den Altar: Ignoto Deo (Act. XVII. 23).

Fol. 121. Rede des Paulus zu Athen (Act. XVII. 22 ff.). Unten ist mit Bleistift der Titulus geschrieben: † VBI PAVLVS STANS SVPER SCALAM PREDICABAT . . POPVLVM. Zu Füßen des Apostels eine kleine Mönchsgestalt mit der Beischrift: IHS LEVITA.

Fol. 122. Paulus vor Agrippa (Act. XXV. 23 ff.). Der Apostel verteidigt sich vor Agrippa, welcher durch die Schrift AGRIP . . gekennzeichnet ist. Unten wieder der Titulus:

† VBI PAVLVS PRESENTATVS AT AGRIPAM . . . . P . . . M.

Fol. 123. Gott erscheint dem Paulus in der Nacht (Act. XXIII. 11). Christus neben dem Lager des Schlafenden erteilt ihm den Auftrag, nach Rom zu gehen. Unten der stark verstümmelte Titulus:

† VBI DEVS DEX(?) . . . PAV . . .

Fol. 124. Der Tribun gibt den Befehl, Paulus zu Felix zu führen (Act. XXIII. 23). Der Titulus ist hier vollständig erhalten und lautet:

† VBI TRIBVNVS IVSSIT CENTVRIONIBVS VT DVCERENT PAVLVM AD FELICEM.

Fol. 125. Paulus vor Felix (Act. XXIII. 33). Der Titulus lautet:

† VBI PAVLVS PRESENTATVS AD FELICEM PRESIDEM.

Fol. 126. Schiffbruch des Paulus bei der Fahrt nach Rom (Act. XXVII. 15).

Fol. 127. Paulus von der Schlange gebissen (Act. XXVIII. 3).

Fol. 128. Paulus wird in Rom empfangen (Act. XXVIII. 14 und 15).

Es erübrigt noch eine kleine Anzahl von Gemälden zu besprechen, mit denen der Kodex abschließt.

Fol. 129, 131, 132 und 134 enthalten die vier Evangelisten. Sie sitzen, zwei nach rechts, zwei nach links gewendet, vor ihren Pulten, darüber ihre symbolischen Zeichen. Fol. 129 enthält die Beischrift: Otto pitture poste sopra la porta di chiesa.

Fol. 130. Zwei Szenen aus der Leidensgeschichte: Christus auf dem Ölberge von einem Engel gestärkt, und Christus und die schlafenden Jünger.

Fol. 133. Ein Engel den Leichnam Christi haltend, daneben eine trauernde weibliche Gestalt.

Fol. 135. Kreuztragung Christi. Darunter befinden sich zwei geistliche Würdenträger, der eine durch die Tiara als Papst gekennzeichnet, der andere mit dem Pallium bekleidet. Neben dem Bilde des Papstes:

BDT
H I VIII
NEOPP

(Abb. 26.)

Fol. 136. Die Kreuzabnahme.

Fol. 137 und 138 stellen die beiden Apostel Paulus und Petrus dar. Paulus stehend über einem Stadttor Roms, neben ihm kniet ein Abt mit der Infel, bezeichnet als ABBAS BARTOLOMEVS (Abb. 27). Das Blatt enthält die Angabe: Pitture nel pilastro del arco di mosaico a mano manca nell' entrare. Der Apostel Petrus mit den Schlüsseln ebenfalls über einem Stadttore, aber sitzend dargestellt. Darunter: Pitture nel pilastro del arco di mosaico a mano diritta nell entrare.

Fol. 139 und 140 zeigt das noch heute erhaltene Mosaikbild des Triuhbmpogens mit den 24 Ältesten der Apokalypse.

Damit haben wir die Zeichnungen des Kodex auf ihren ikonographischen Inhalt hin durchgesehen. Den wichtigsten Bestandteil bilden dabei die alttestamentlichen Bilder. Wir werden noch oft genug auf dieselben zurückkommen und ihnen viele ikonographisch verwandte italienische Bilderzyklen angliedern können.

3

KRITIK DER ZEICHNUNGEN

Es ist nun vor allem notwendig, ein Urteil über die Verläßlichkeit der barberinischen Zeichnungen zu bilden. Dürfen wir, auf diese Kopien gestützt, nicht bloß ikonographische, sondern vielleicht auch stilistische Fragen beantworten?

In Bausch und Bogen verfahrend beurteilte sie Venturi[1]), roh und schematisch nannte sie Hermanin[2]). Das Urteil trifft im allgemeinen den Wert der Blätter als Reproduktionen, denn unser Auge ist durch die Photographie und ihre Technik verwöhnt. Die barberinischen Kopien lüften erst nach langer Betrachtung, erst nachdem sich das Auge gewöhnt hat, durch die barocke Handschrift hindurchzusehen auf die Beschaffenheit der Originale, den Schleier ihres Geheimnisses.

E. Müntz[3]) hat zuerst aus dem stilistischen Charakter der Zeichnungen einen recht allgemeinen Datierungsversuch auf die Zeit vor dem Jahre 1000 gemacht, während Bertaux[4]) bei einzelnen Figuren „mit ihren langen Draperien, die manchmal fast klassisch sind", an die „besten Vorbilder der byzantinischen Kunst" denkt und, um vier Jahrhunderte weiterschreitend, den Originalen einen Spielraum vom sechsten bis zum zehnten Jahrhundert einräumt. Dabei haben Müntz und Bertaux nur einen Teil der Zeichnungen im Auge. Die Versuche Müntz' und Bertaux' zeigen, daß sich, entgegen der Ablehnung, die die Kopien von anderer Seite erfahren haben, unter gewissen Kautelen stilistische Eigentümlichkeiten erkennen ließen, andrerseits aber auch, wie unsicher jeder Rückschluß auf die Bestimmung der Originale bis heute geblieben ist.

---

[1]) Storia. V, p. 132 ff.

[2]) Le gallerie nazion. 1902. p. 95.

[3]) Revue de l'Art chrétien, 1898, pag. 10 u. 11.

[4]) In einem Schreiben Bertaux an Müntz, a. a. O. erwähnt.

Um uns über die Güte der Kopien ein ganz allgemeines Urteil zu bilden, wollen wir sie endlich mit einer Reihe anderer Abzeichnungen von Gemälden vergleichen. Es ist schon bemerkt worden, daß mit S. Paul die Gemälde vieler anderer römischen Kirchen kopiert wurden. Es sind die Kodizes:

Cod. barb. lat. 4402. Pitture antiche nella chiesa de S. Sebast. e . . . (?) nel monte Palatino copiate 1630. Pitture antiche della chiesa di S. Andrea in Barbaris vicino a S. Antonio nell Esquilin. Pitture antiche, che sono nel Portico di SS. Vincenzo et Anastasia all Aquae Salvie.

Cod. barb. lat. 4403. Pitture della Basilica di S. Lorenzo nel campo verano cop. 1639 da Antonio Eclissi.

Cod. barb. lat. 4404. Mosaici et Pitture de la Basilica di Santa Maria in Transtevere cop. d. Antonio Eclissi 1640.

Cod. barb. lat. 4405. Mosaici di S. Maria Maggiore e di S. Martino de Monti.

Cod. barb. lat. 4408. Pitture che stanno fuori dell Hospedale di S. Giovanni Laterano. Pitture in S. Gieromo al Coloseo. Pitture della chiesa d. S. Urbano all Caffarella.

Unter allen diesen Zeichnungen sind diejenigen der Paulsbasilika die besten und gewissenhaftesten. Unser Kodex macht schon dadurch eine Ausnahme von allen anderen oben erwähnten, daß er für jedes Bild ein eigenes Blatt hat, während bei den anderen meist auf einem Blatte mehrere Gemälde kopiert wurden, wodurch die Zeichnungen oft ziemlich klein und ungenau erscheinen[1]). Ein Blick auf die mehr bekannten, von D'Achiardi[2]) und Venturi[3]) publizierten Kopien der Fresken, die sich in der Vorhalle der alten S. Petersbasilika befanden, lehrt uns ebenfalls, daß unsere Wiedergaben viel verständnisvoller auf den Stil der Originale eingehen als jene Zeichnungen Grimaldis[4]). Diese geben wirklich kaum mehr als die kompositionelle Anordnung der Fresken.

Doch der Vergleich mit allen diesen ungefähr gleichzeitigen Kopien römischer Fresken gibt uns nur eine relative Sicherheit, nämlich daß die Kopien der Fresken von S. Paul genauer sind als alle anderen.

Besser kontrollieren lassen sich die barberinischen Zeichnungen durch einen Vergleich mit den Stichen Caratonis[5]) zu D'Agincourts Kunstgeschichte, die noch nach den Originalen hergestellt wurden. Zwölf Fresken der Paulsbasilika sind wiedergegeben (Taf. XCVI: Isaak segnet Jakob — Abraham opfert Isaak — Auszug zum Opfer — Tod der ägyptischen Erstgeburt — Plage der Heuschrecken — Hagel tötet

---

[1]) Nur Cod. barb. lat. 4408 hat ebenfalls für jedes Gemälde ein eigenes Blatt.

[2]) Gli affreschi di S. Pietro a Grado presso Pisa. Rom 1905. Fig. 14—29.

[3]) Storia V, p. 132 ff.

[4]) Cod. barb. lat. 2733 (XXXIV 50).

[5]) D'Agincourt: Sammlung der vorzüglichsten Denkmäler der Malerei. Berlin. Euslinsche Buchhandlung.

die Menschen — Hagel tötet das Vieh — Plage der Mücken — Moses und Aron vor Pharao; — Taf. CXXV: Josef kommt zu seinen Brüdern — Schlangenwunder vor Pharao — Tod der ägyptischen Erstgeburt)[1]). Zwischen den Stichen und den barberinischen Zeichnungen zeigt sich meist eine große Übereinstimmung, insoweit sich dieselbe auf die kompositionelle Anordnung bezieht. Dabei passieren aber dem Stecher auffallende Mißverständnisse. So hat er z. B. im Bilde „Moses verwandelt das Wasser" den Fluß nicht verstanden, sondern aus dessen Konturen, die vielleicht nur mehr undeutlich zu sehen waren, eine kniende Person gemacht, die natürlich in die biblische Erzählung nicht hineinpaßt. Bei der Plage der Heuschrecken hat der Stecher aus dem heranschwirrenden Heuschreckenschwarm einen Blumenregen gemacht. Im Auszuge zum Opfer gibt er Abraham ein großes Schwert in die Hand. Solche Fehler finden wir in den barberinischen Zeichnungen nicht, und ein ganz flüchtiger Vergleich zwischen den Stichen und Zeichnungen zeigt, daß die Zeichnungen auch ein viel genaueres Eingehen auf die stilistischen Eigentümlichkeiten aufweisen als die Stiche. Der Stecher kümmerte sich überdies wenig um das Format der Bilder, gibt sie bald schmäler, bald breiter (Taf. XCVI), während die Fresken, infolge der regelmäßigen Einteilung der Mauer durch Säulchen, alle gleich groß waren. Dieser Vergleich mit Caratonis Stichen führt also zum Schlusse: Die Stiche bestätigen überall die Richtigkeit der Zeichnungen in Rücksicht auf die Komposition der Bilder, an Genauigkeit und stilistischem Verständnis gehen sie aber weit über die Stiche hinaus. Das eigentliche Kriterium der barberinischen Zeichnungen von S. Paul können wir aber aus ihnen selbst holen. Legen wir etwa die drei Blätter Fol. 53, 58 und 90[2]) zusammen, dann erkennen wir sofort, daß die drei Kopien weit mehr als eine bloß gegenständliche Angabe der Originale geben, daß sie auch möglichst auf den Stilcharakter der Fresken achten und uns wenigstens die fundamentalen Unterschiede einer zeitlich getrennten Entwicklung erkennen lassen. Sie zeigen, daß es sich in diesem Falle um drei Fresken aus ganz verschiedenen Entwicklungsperioden handelt, und daß der Zeichner bewußt auf die auffallendsten Stilunterschiede eingegangen ist und sich bemüht hat, dieselben wiederzugeben. Man könnte für jede dieser drei Zeichnungen eine beiläufige Datierung der Originale versuchen, doch soll vorläufig davon noch abgesehen werden; es handelt sich hier nur darum, festgestellt zu haben, daß wir in den barberinischen Zeichnungen, entgegen den bisherigen Behauptungen, nicht ein durchaus rohes, schematisches Material vor uns haben, sondern daß wir, auf sie gestützt, nicht bloß ikonographische, sondern auch stilistische Fragen lösen können.

Zu diesem positiven Resultate über unsere Kopien kommt nun eine Schwierigkeit. Wir haben es nicht mit Zeichnungen eines Kopisten zu tun, sondern sie stammen aus verschiedenen Händen. Schon Müntz[3]) hat sie „als Werke wenigstens

[1]) Vgl. damit Fol. 39, 38, 37, 60, 59, 58, 57, 56, 55, 43, 53, 54 des Cod. barb. lat. 4406.
[2]) S. Abb. 15, 20, 23.
[3]) Revue de l'Arte chretien 1898, p. 10 ff.

dreier Hände" bezeichnet, ohne sie genauer zu scheiden. Versuchen wir eine Zuteilung.

Ein Zeichner A. Merkmale: Er zeichnet in einer dicken Umrißlinie. Seine Linienführung ist sehr sicher, bestimmt und geschlossen, die geraden Linien der Architekturen zieht er fast immer mit freier Hand, wodurch sie etwas zitterig und ungespannt erscheinen. Seine Hand ist zu erkennen in Fol. 23, 24, 25 (26, 28, 29?), 31, 37, 38, 39, 40, 41, 46, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 87, 89, 91, 93, 97, 103, 104, 105, 106, 107, 127.

Ein Zeichner B. Er hat einen sehr dünnen spitzen Strich, zieht die Linien der Architekturen gegenüber dem Zeichner A in ganz geraden Strichen. Die Haare deutet er durch ungeschlossene Linien und Punkte an. Das Auge gibt er besonders charakteristisch durch einen kleinen halben Kreis unter dem geraden Lide und den Mund durch die geschwungenen Lippen. Dem Zeichner B gehören Fol. 33, 34, 36, 43, 44, 50, 51, 52, 53, 54, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 119, 125, 126, wahrscheinlich auch noch Fol. 112, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 124 und 128 an.

Ein Zeichner C bemüht sich, besonders die starren (byzantinisierenden) Falten einiger Gemälde wiederzugeben. Ihm gehören Fol. 90, 92, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102 und wahrscheinlich auch Fol. 130, 135, 136, 137, 138.

Ein Zeichner D, der leicht zu erkennen ist aus der Art, wie er die Mundwinkel (entweder durch zwei Abschlußlinien [⊢⊣] oder Punkte [•—•]) und die Haare (in wirren Locken und Krausen) wiedergibt. Ihm gehören Fol. 32, 42, 45, 47, 49, 88.

Gewiß trägt jeder der Kopisten etwas von seiner eigenen Handschrift in die Bilder ein, vor allem spricht in den gut gezeichneten Akten aus dem Leben Adams und Evas der barocke Zeitcharakter sehr laut, und in einzelnen Bildern muß man es unentschieden lassen, was auf die Eigenart des Originals und was auf die Manier des Kopisten zu rechnen ist. Auch die „Typen" der Köpfe (mit Ausnahme des Zeichners A) gehen für die stilistische Wertung verloren; allein es bleiben trotzdem Elemente erhalten, die bei dem reichen Materiale und ihrem konstanten Vorkommen in demselben einen genauen Hinweis für eine stilistische Beurteilung geben. Diese Elemente sind: Die Proportionen der Figuren, der Faltenwurf (besonders beim Zeichner A und C gut beobachtet), die Verteilung der Personen im Raume, die Architekturen, die Landschaft und die Kostüme.

Auf Grund dieses Urteiles über die barberinischen Zeichnungen und mit Zuhilfenahme der historischen Ergebnisse der Untersuchung werden wir später eine periodische Scheidung der Fresken und eine stilistische Beurteilung versuchen.

4

REKONSTRUKTION VON S. PAUL

WIE verteilten sich diese 138 Bilder im Innern der Paulskirche? Die ausführlichen Pläne, die Nicolai seinem Buche über die S. Paulskirche beigab[1]), erteilen uns genauen Aufschluß über die innere Einteilung der Kirche. Ein ebenso klares Bild geben uns die Stiche L. Rossinis[2]), die unmittelbar nach dem Brande angefertigt wurden, in denen die Mauern der Kirche ruinenhaft emporragen und ihre Einteilung für den malerischen Schmuck noch deutlich erkennen lassen.

Die beiden Hochwände des Mittelschiffes ruhten, wie im heutigen Neubau, auf je zwanzig Säulen, die durch Bogen miteinander verbunden waren. Die Wandflächen oberhalb dieser Bogen waren in zwei große Horizontalordnungen übereinander eingeteilt, von welchen wieder jede durch zwanzig der Mauerfläche vorgesetzte gewundene Ziersäulchen, die mit den zwanzig unteren Tragsäulen korrespondierten, in gleichmäßige Flächen eingeteilt wurde. Das ergibt für eine Hochwand 2 × 21 Felder— je ein Feld kommt durch die Begrenzung der Wände hinzu — und für das ganze Hauptschiff 84 Felder[3]). Unter den oben erwähnten Horizontalordnungen lief ein Fries der Wand entlang, in welchem sich eine Reihe der Papstbilder, je zwei zwischen zwei Säulen, befand, während die zweite Serie darunter an den Bogenfeldern angeordnet war. In der Höhe unter den freiliegenden Dachbalken waren die Schiffswände von den Fenstern durchbrochen, zehn auf jeder Seite, so daß zwischen denselben auf jeder Wand elf freie Felder blieben. — Das war die Einteilung der Mauerflächen des Mittelschiffes.

Wir finden bei den barberinischen Zeichnungen mehrere genaue Angaben über die Lage der Gemälde. Diese Angaben lauten:

Fol. 1: Figure 22 nella parete fra le finestre a mano diritta nell entrare in chiesa.

Fol. 23: cominciano le Historie 18 sul primo ordine a mano diritta nell entrare.

Fol. 36: Ne(?) mancano tre, che non si ponno vedere punto.

---

[1]) Della Basilica di S. Paolo. Roma 1815. Taf. I—X.

[2]) Geb. 1790 in Rom. Vier große Stiche (55×56 cm) in seinen Vedute di Roma (1823). Taf. 98. Rovina della gran Basilica S. Paolo fuori le mura accaduta li 15. Luglio 1823. — Taf. 99. Veduta della rovina del gran arco trionfale. — Taf. 100. Terza Veduta della gran Basilica di S. Paolo fuori le mura, e principalmente del muro della gran nave di mezzo quasi tutto alterato delle fiamme del incendio. — Taf. 101. Veduta della Rovina di S. Paolo fuori le mura, in linea traversale per dare l'idea delle cinque grandi navate. Besonders wichtig ist dieser Stich, weil hier mit aller wünschenswerten Deutlichkeit die zweite Reihe der Papstbilder in den Bogenfeldern sichtbar wird.

Zu erwähnen wäre hier auch ein Ölgemälde in der Galerie Lanckoronski in Wien, welches das Innere der alten Paulskirche wiedergibt mit der genauen Anordnung der Gemälde, diese selbst sind aber willkürlich gewählt.

[3]) S. Rekonstruktion, Plan I und II.

Fol. 40: primo del secondo filare.

Fol. 41: Storie 20 nel secondo ordine sopra i Papi nell entrare a manu diritta.

Fol. 54: manca uno che non si vede[1]).

Fol. 61: Figure 22 poste tra le finestre a mano manca nell entrare.

Fol. 83: Historie 21 sul primo ordine nell entrare a mano manca.

Fol. 107: ..... secondo filaro andando verso l'altare a mano manca.

Fol. 108: Historie 21 nel secondo ordine sopra i papi nell entrare a mano manca.

Fol. 129: otto pitture sopra la porta di chiesa.

Fol. 137: Pitture nel pilastro dell arco di mosaico a mano manca nell entrare.

Fol. 138: Pitture nel pilastro dell arco di mosaico a mano diritta nell entrare.

Diese Bemerkungen über die Verteilung des Gemäldezyklus, die natürlich immer in der Reihenfolge der Blätter des Kodex zu verstehen sind, ergeben mit der aus den alten Plänen gewonnenen Einteilung der Wände eine absolut sichere Rekonstruktion der malerischen Anordnung, so sicher, daß wir bei keiner einzigen der 138 Kopien über die Lage des Originales einen Zweifel haben[2]). Die beiliegenden Pläne I und II, in welchen die betreffenden Folien des Kodex mit der Angabe der Gemälde in die Einteilung der Wände eingetragen sind, möge die Rekonstruktion klarer als eine Beschreibung erledigen.

Als für die weitere Untersuchung wichtig soll hier hervorgehoben werden: Wir finden in S. Paul fünf Bilderreihen übereinander auf jeder der zwei Hauptschiffswände:

a) Erste Reihe der Papstbilder in den Bogenzwickeln.

b) Zweite Reihe der Papstbilder über den Bogen.

c) Untere Reihe (secondo ordine) der biblischen Bilder.

d) Obere Reihe (primo ordine) der biblischen Bilder.

e) Reihe der Propheten (und Heiligen) zwischen den Fenstern.

Die Bibelbilder der rechten Wand (eintretend) enthalten die Geschichten aus dem Alten Testamente, jene der linken Wand die Geschichten aus dem Leben des Apostels Paulus.

Die soeben besprochene Einteilung der Wände für die Anordnung des bildlichen Schmuckes hängt aufs innigste mit der Antike zusammen. Besser als Worte zeigen uns das die Zeichnungen Sangallos nach einem zu seiner Zeit noch erhalten gewesenen antiken Denkmale, der sogenannten Esquilinischen Basilika, wo wir die Einteilung der Wände, sogar die Rundmedaillons mit den Imperatorenköpfen und den Darstellungen der Kriegsgeschichten, finden[3]).

---

[1]) Auf der Rückseite des Blattes, undeutlich mit Stift geschrieben.

[2]) Da für die rechte Schiffswand an und für sich vier Bilder zu wenig wären, so sind die Bemerkungen auf Fol. 36: Ne (r) mancano tre, che non si ponno vedere punto, und auf Fol. 54: manca uno che non si vede, besonders beachtenswert.

[3]) Vgl. die Abb. Venturi, Storia. I. Fig. 42.

Im folgenden soll der Bilderzyklus der Basilika des heiligen Paulus als Ausgangs- und Vergleichungspunkt mit anderen Bilderzyklen dienen. Mit anderen Worten, es soll die Frage beantwortet werden, gibt es noch andere Kirchen, die in ihrem Gemäldeschmucke Beziehungen oder Verwandtschaft oder Abhängigkeit von jenem in S. Paul haben?

Schon von vornherein kann man annehmen, daß ein so reicher Bilderzyklus in einer der hervorragendsten und ältesten Kirchen Roms, der sich zudem durch das ganze Mittelalter, in dem man ja immer auf alte Vorbilder zurückzugreifen gewohnt war, erhalten hat, nicht ohne Einfluß auf die Bemalung anderer Kirchen geblieben sein wird.

Dabei soll auch hier noch vorläufig von stilistischen und chronologischen Fragen abgesehen werden, insofern sie sich nicht unmittelbar aus dem Gegebenen aufdrängen; es soll nur auf ein verhältnismäßig sehr reiches Material zeitlich oft weit getrennter Gemäldezyklen hingewiesen werden, die in ihrer Anordnung und Ikonographie sich um jenen von S. Paul gruppieren.

5

DIE ALTE BASILIKA S. PETER

BEGINNEN wir gleich mit dem wichtigsten Denkmale. Es ist dies die alte vatikanische Basilika S. Peter. Auch ihr ist, da sie wie S. Paul spurlos verschwunden ist, nicht mehr Beachtung geschenkt worden als ihrer Schwesterkirche, und auf ihre malerische Ausstattung noch auf die Tatsache, daß sie darin vollkommen nicht bloß in der Anordnung, sondern auch in der Verwendung desselben Bilderzyklus mit S. Paul übereinstimmte, ist bisher nicht hingewiesen worden. Über die Anlage der alten Peterskirche sind wir im allgemeinen unterrichtet, da sich mehrere Pläne, die beim Abbruche derselben gemacht wurden, erhalten haben[1]). Die Kirche war fünfschiffig und hatte im Mittelschiffe zweiundzwanzig Säulenpaare. Ursprünglich war auch das große Atrium der Basilika, wo sich der Kantharus des heutigen giardino della pigna befand. Eine Menge Zubauten, die die Pläne aufweisen, sind meist späteren Datums und für unsere Untersuchung nebensächlich. Sie stimmte in ihrer baulichen Anlage fast vollständig mit S. Paul überein. Auch S. Paul hatte ursprünglich ein Atrium mit einem ganz ähnlichen Kantharus[2]). Der Hauptunter-

[1]) Vgl. den Plan im Liber pont., éd. Duchesne; auch Ciampini: Vetera monumenta. Mehrere Pläne befinden sich in dem noch zu erwähnenden Manuskripte Grimaldis Cod. barb. lat. 2733.

G. B. Costaguti: Architettura della Basilica di S. Pietro in Vaticano. Roma MDCLXXXIV u. m. a.

[2]) O. Panvinius: De praecipuis urbis Romae sanctioribusque basilicis Coloniae 1584, schreibt darüber p. 95: Ante ipsam ecclesiam (sc. S. Pauli) est quadriporticus satis ampla,

schied zwischen beiden Bauten war, daß in S. Peter die Säulen des Schiffes gerades Gebälk trugen, während sie in S. Paul durch Bogen verbunden waren.

Auch die Restauration der vatikanischen Basilika wird auf Leo I. (440—461) zurückgeführt. Der Liber pontificalis[1]) meldet von ihm: Hic renovavit basilicam beati Petri Apostoli (et beati Pauli post ignem divinum renovavit). Eine Inschrift, die Leos Namen, ähnlich wie jene am Triumphbogen von S. Paul, nennt, ist überliefert; sie befand sich unter dem Mosaik der Fassade und lautete: Mariamanus vir inl. ex P. F. et cons. ord. cum Anastasia inl. Fm. . . . debita vota beatissimo Petro Apostolo persolvit, quae precibus papae Leonis mei (pro) vocata sunt atque perfecta[2]). Das Mosaik stellte auch in S. Peter, wie jenes in S. Paul, die 24 apokalyptischen Greise dar, die ihre Kronen Gott darbringen[3]). Vielleicht noch deutlicher als diese Inschriften belehrt uns das Mosaikgemälde der Apsis, daß die malerische Ausschmückung der Basilika in das fünfte Jahrhundert zurückreicht, wenn wir hier auch nicht auf den Namen Leos kommen. Das Apsismosaik ist erhalten in einem Stiche Ciampinis[4]) und zeigt zu Füßen Christi und der Apostelfürsten dieselben spielenden Putti, die wir im Apsismosaik der Lateransbasilika und in S. Maria Maggiore finden. Es genügt, auf das hinzuweisen, was Wickhof von diesen zwei Gemälden gesagt hat[5]).

Mit dem Neubau der Peterskirche fiel das alte Heiligtum. Doch nicht mit einem Male. Der rückwärtige Teil der Basilika, d. i. elf Säulen vom Eingange gegen die Apsis hin, mit samt ihrem Mauerwerk, ebenso die vier Seitenschiffe waren noch erhalten, als die Kuppel des Neubaues schon bis zum Tambur gediehen war[6]). Von diesem Reste der Basilika — der Hälfte des Langhauses — sind sehr genaue und wertvolle Aufzeichnungen erhalten im Manuskripte und den Zeichnungen Grimaldis, die er im Auftrage Pauls V. verfaßte, bevor auch dieser Teil der alten Basilika niedergerissen wurde. Der Kodex befindet sich in der vatikanischen Bibliothek[7]) und trägt den Titel: Paulo quinto Pont. max. anno quinto decimo. Instrumenta autentica translationum sanctorum corporum et sacrarum reliquiarum e veteri in novum templum sancti Petri cum multis memoriis, epitaphiis, inscriptioni-

---

quam cum ecclesia factum opinor cum praegrandibus columnis, Vaticanae similis, sed amplior. Nunc pene tota diruta est hominum iniuria . . . Simachum papam ante eiusdem basilicae fores in atrio ipso cantharum, hoc est vas aquarum (posuisse).

[1]) p. 239.

[2]) De Rossi Inscriptiones christ. T. 1, Nr. 141: Daß sich die Inschrift auf Leo den Ersten bezieht, ergibt sich aus einer Angabe des Lib. pont. aus dem Leben des Papstes Sergius (687—701), wo das Mosaik schon zerstört war: Hic musibum, quod ex parte in fronte atrii eiusdem basilicae fuerat dirrutum innovavit.

[3]) Über das Mosaik der Fassade von S. Peter vergl. Grisar: Röm. Quartalschr. 1895.

[4]) Vetera monumenta III, Taf. XIII.

[5]) Die Wiener Genesis p. 87.

[6]) Unter Julius II. wurde nicht die ganze alte Basilika niedergerissen, sondern nur ein Teil. Ein Stich Giov. Cavallieris vom Jahre 1585 zeigt den Neubau bis zum Kuppeltambur mit der alten halb erhaltenen Basilika, abgebildet bei J. Vogel: Bramante und Raffael. Leipzig 1910.

[7]) Cod. barb. lat. 2733.

bus, deliniatione partis basilicae demolitae et iconicis historiis sacrae confessionis ab eodem summo pontifice magnificentissime exornatae anno Dom. MDCXVIII[1]).

Wir geben im folgenden aus dem Manuskripte jene Stellen wieder, die sich auf den Bildschmuck der alten Basilika und auf die Anordnung desselben beziehen, um die oben aufgestellte Thesis, die Basilika des heiligen Petrus stimmte in ihrer malerischen Ausstattung, sowohl in der Anordnung derselben, als auch in der Verwendung desselben Bilderzyklus, mit jener des heiligen Paulus vollständig überein, zu beweisen. Grimaldi schreibt p. 106:

De picturis Formosi[2]) papae (et rota parphyeta) in veteri Basilica demolita sub Paulo V. Pont. Max.

Pars[3]) veteris Basilicae S. Petri sub Paulo V. demolita mediam navem magnam et amplam habebat; hinc inde quatuor alias duas per latera. Navis media altissima erat undecim magnae columnae sub una parte et undecim ab alia cum suis magnificis architrabibus marmoreis, zophoro musiveo, et corona lateritia supra quam surgebant parietes altissimi picti historiis novi et veteris testamenti. In dextro pariete ab ingressu eiusdem navis erant in summitate ad planum fenestrae prophetae stantes. Immediate sub fenestris erant istae historiae:

(1) Animalia ingrediuntur in arcam.
(2) Arca ferebatur super aquas.
(3) Abraham tres vidit et unum adoravit.
(4) Eicit ancillam et filium.
(5) Stravit asinum suum ut immolaret Isac.
(6) Abraham extendit brachium ad immolandum.
(7) Isac petit sibi assem de venatione.
(8) Affertur venatio.

Tres alias historias offuscatas et pulvere caecatas excipere non potui.

Infra in alio ordine.

(1) Moises et Aron loquuntur ad Pharaonem ut dimittat populum.
(2) Virgam vertit in serpentem coram Pharaone.
(3) Aquam virga vertit in sanguinem.
(4) Tangit aquam fluminum et exeunt ramae.
(5) Tangit terram et exeunt cinifes.
(6) Spargit cinerem et grando interficit iumenta.
(7) Ignis et grando interficiunt homines.

---

[1]) Die späte Jahreszahl bezieht sich auf die Beendigung des Kodex.

[2]) Grimaldi schreibt die Bemalung der Schiffswände immer Papst Formosus (891—896) zu, wir werden später seine historische Quelle prüfen, und eine ältere Datierung als richtiger erkennen.

[3]) Daraus ergibt sich deutlich, wieviel von der alten Kirche noch in dieser Zeit erhalten war.

(8) Plago locustarum.

(9) Angeli interficiunt primogenites.

(10) Subversio Pharaonis in mari rubro.

(11) Et egressio Moysis tangentis virga aquas maris.

In altero pariete e regione erant historiae novi testamenti sed quia pulvis ob inclinatum parietem in ipso facile consistebat picturae erant penitus calcatae, has solas notavi Baptismus, Suscitatio Lazari.

In medio parietis supra altare Apostolorum Simonis et Judae est Crucifixio cum latronibus et juxta crucem Maria mater eius et sanctus Joannes Evangelista immediate sub cruce immagines Capitum Apostolorum Simonis et Judae.

Aparet Christus Apostolis (ut clarius sequens declaravit exemplum)[1]). Infra has historias spatiis distinctis in rotis picti erant summi pontifices a pectore sursum, nudatis capitibus cum orbiculari diademate et ipsorum nominibus, sed litterae vix cernebuntur verbi gratia Siricius sedit annos . . .

Has antiquissimas historias et utrosque dictos parietes mediae navis pictura incultas et . . . (?) ac decoloratas Formosus Papa pingendas curavit. Benedictus XII. has renovare cogitaverat, aliasque elegantiores eius loco subrogare morte interceptus non attigit, ut magna Angeli figura manu Jotti egregii pictoris ibi indicabat. Zophorus ut dixi musiveus erat ad flores. At Nicolaus tertius Ursinus[2]) (Mapheo Veggio teste) supra quodlibet columnarium capitulum mediae navis Romanos pontifices pingi iussit. Dextra ab ingressu in ipso musiveo zophoro hi erant in hac parte Basilicae sub Paulo V. demolita a pectore sursum cum palleo more greco nudatis capitibus cum orbiculare diademate incipiendo versus altare maius: Pius, Sother, Eleutherius, Victor, Zephirinus (folgen die Namen der übrigen Päpste).

Es reihen sich nun im Manuskripte mehrere Pläne ein, die über die Einteilung der Wände und die Anordnung der Bilder genauen Aufschluß erteilen, und zwar p. 109:

Sequens pagina ostendit parietem dextrum ingrediendo Basilicam cum picturis Formosi Papae, veteris Testamenti.

Auf der Rückseite des Planes:

Paries cum historiis veteris Testamenti Formosi papae ingressus dextera.

---

[1]) Eine Zeichnung, die dem Blatte des Kodex folgt, erklärt die Anordnung, davon später.

[2]) Nikolaus III. (1277—1280). Derselbe Papst ließ auch in S. Paul die alte Papstserie wieder fortsetzen. (Vgl. Nicolai: Della bas. di S. Paolo, Rom 1815, der berichtet, daß bei noch späteren Ergänzungen der Bilder — bis Pius VII. herauf — die Serie Nikolaus' III. in S. Paul intakt blieb: In questo restauro pero della serie dei Pontifici, non furano compresi i ritratti fatti dipingere come si disse da Nicolo III. sopra i capitelli delle colonne, quindi molti di essi sono apena visibili, altri mancano affatto. Cap. VI, p. 29. u. 30).

Die Gemälde selbst sind im Plane nur durch einige ganz unbestimmte Striche angedeutet.

p. 111 trägt die Bemerkung:

Sequens pagina ostendit parietem sinistram ingrediendo cum picturis Formosi Papae, qui paries pendebat versus Campum sanctum palmis quinque, ideo picturae propter pulverem erant penitus deletae altera pariespendebatversus ecclesiam et pulvis in ea consistere non poterat. Dann folgt der Plan der linken Schiffswand p. 113 mit der Aufschrift: Paries cum historiis novi testamenti, quae excipi potuerunt, Formosus Papae ingressus sinistra[1]).

Aus den angeführten Stellen des grimaldischen Manuskriptes ergibt sich, daß die Einteilung der Schiffswände in S. Peter und die Anordnung des Bilderschmuckes vollständig übereinstimmt mit S. Paul. Wichtiger ist aber noch die zweite Tatsache, daß auch derselbe Gemäldezyklus sich in S. Peter wiederfindet, soweit er zur Zeit, als die Aufzeichnungen gemacht wurden, noch erhalten war. Es waren folgende Bilder gemalt: 1. Der Einzug der Tiere in die Arche, 2. Die Arche auf dem Wasser, 3. Abraham und die drei Engel, 4. fehlt, 5. Verstoßung der Hagar, 6. Auszug zum Opfer Isaaks, 7. Opferung Isaaks, 8. Isaak bittet Esau um ein Wildpret, 9. Esau bringt die Speise, 10. fehlt, 11. fehlt, 12. (untere Reihe) Moses und Aron vor Pharao, 13. Schlangenwunder vor Pharao, 14. Verwandlung des Wassers in Blut, 15. Plage der Frösche, 16. Plage der Ameisen, 17. Hagel tötet das Vieh, 18. Hagel tötet die Menschen, 19. Plage der Heuschrecken, 20. Tod der ägyptischen Erstgeburt, 21. Untergang Pharaos im Roten Meere, 22. Durchzug durch das Rote Meer — dieselben wie in S. Paul an derselben Stelle (Fol. 35, 36, die drei folgenden Bilder waren in S. Paul zerstört, 37, 38, 39, 53, 54, das nächste Bild war wieder zerstört, 55, 56, 57, 58, 59 und 60 des barb. Codex 4406; die zwei letzten Szenen waren in S. Paul nicht dargestellt). Besonders auffallend ist die Übereinstimmung dieser zwei Zyklen deswegen, weil wir in den Mosesbildern und den ägyptischen Plagen eine Serie von biblischen Bildern vor uns haben, die überhaupt, soviel mir bekannt ist, in keinem anderen Zyklus alttestamentlicher Darstellungen vorkommen.

Da die Gemälde über den letzten elf Säulen (gegen den Eingang hin) in S. Peter, die Grimaldi beschrieb, so auffallend mit dem entsprechenden Teile der Paulsbasilika und ihrem Zyklus zusammengehen, so ist der Schluß berechtigt, daß auch die damals bereits abgebrochenen Teile von S. Peter (elf Säulen gegen den Altar hin) ebenfalls in ihrem Gemäldeschmuck mit S. Paul übereinstimmten. Es war dann also in S. Peter die Schöpfungsgeschichte bis zu den erwähnten Noeszenen in der oberen Reihe, die Geschichte des ägyptischen Josefs in der unteren Reihe dargestellt, worauf die Mosesbilder folgten.

---

[1]) S. Plan III und IV.

Die beiliegende Rekonstruktion der rechten Mittelschiffswand von S. Peter beruht also 1. auf die oben erwähnten zwei Zeichnungen Grimaldis, 2. auf seine Angaben über die dargestellten biblischen Szenen, die Papstbilder und Propheten, 3. auf die Übereinstimmung des Zyklus in S. Peter mit jenem von S. Paul, den wir aus den barberinischen Zeichnungen kennen. (S. Plan III.)

Wie steht es mit der linken Mittelschiffswand von S. Peter? Die Einteilung war dieselbe wie auf der rechten, oben befanden sich zwischen den Fenstern die stehenden Propheten, unten die Rundmedaillons mit den Papstbildern. In den beiden Ordnungen der Mittelwand waren Szenen aus dem Neuen Testamente gemalt. Doch hier versagt eine genaue Aufzählung der Gemälde, da Grimaldi, wie wir gehört haben, nur mehr vier der neutestamentlichen Bilder erkennen konnte (Taufe Christi, Auferweckung des Lazarus, Kreuzigung, Christus erscheint den Aposteln), und da in S. Paul die linke Schiffswand, die wahrscheinlich ursprünglich ebenfalls den neutestamentlichen Zyklus enthielt, im 13. Jahrhundert mit neuen Bildern, Szenen aus der Apostelgeschichte, übermalt wurde. (Siehe Plan IV.)

Wir sind also beim Zyklus aus dem Neuen Testamente (linke Schiffswand) nicht so glücklich wie bei jenem aus dem Alten Testamente (rechte Schiffswand); denn wir besitzen weder Kopien, noch wissen wir die dargestellten Szenen. Das muß hier deshalb betont werden, weil es ausschlaggebend ist für die Untersuchung weiterer Gemäldezyklen, bei denen wir uns also hauptsächlich auf die Szenen aus dem Alten Testamente beschränken müssen.

Der Vergleich des Cod. barb. lat. 2733 mit den Nachrichten über die alte Petersbasilika und des Cod. barb. lat. 4406 mit den Kopien der Fresken von S. Paul ergab, daß der ganze reiche Freskenschmuck beider Basiliken vollständig, insofern er ursprünglich ist und sich rekonstruieren ließ, übereinstimmte, sowohl im Programm der Anordnung (dieselben fünf Bilderreihen) als auch in der Verwendung desselben Zyklus. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß der Zyklus von S. Paul der ursprünglichere ist und daß er S. Peter vorausginge.

Wir haben Leos Namen in beiden Kirchen auf Denkmälern bildlichen Schmuckes verzeichnet gefunden (S. Peter: Mosaik der Fassade, die 24 apokalyptischen Greise, mit Leos Namen und Mosaik der Apsis mit den Puttistreifen. — S. Paul: Mosaik des Triumphbogens, wieder die 24 apokalyptischen Greise, mit dem Verse auf Leo). Die Art der Wandeinteilung beider Basiliken stimmt aufs genaueste überein und hängt beiderseits innig mit der Antike zusammen. — Das legt die Vermutung nahe, daß der ursprüngliche Schmuck beider Kirchen auf Leo I. zurückgeht. Erinnern wir uns noch an den Brief Hadrians an Karl den Großen: (Leo) fecit ecclesias quas in musivo et diversis historiis pingens decoravit, so haben wir in S. Peter und S. Paul wirklich zwei solche Kirchen, auf die diese Worte passen. Auf dieses Ergebnis hin ist die Nachricht des Papstbuches, „Hic (Leo) renovavit Basilicam

beati Petri apostoli, et beati Pauli post ignem divinum renovavit"[1]), nicht bloß glaubwürdig, sondern sie ist geradezu die beste und einfachste Erklärung für die auffallende Übereinstimmung des Gemäldeschmuckes beider Kirchen.

Um aber auf ganz sicherer Basis aufzubauen, muß hier ein Ergebnis der späteren stilistischen Untersuchung der barberinischen Kopien angeführt werden. Ein Teil der Kopien der Fresken in S. Paul weist sicher auf Originale aus altchristlicher Zeit. Vor allem gehören die Mosesszenen (Fol. 55—60) dazu, und gerade diese Szenen haben wir auch in S. Peter durch Grimaldi erwähnt gefunden, so, daß sie Bild für Bild mit den Kopien der Paulskirche übereinstimmten. Es sind zudem ikonographische Unika, die wir sonst in dem ganzen Schatze mittelalterlicher Bibelbilder nicht kennen, so daß die Übereinstimmung keine zufällige ist, weil sie etwa auf einem allgemein verbreiteten Bildermaterial beruht.

Das alles führt zum Schlusse: Die malerische Ausstattung der alten S. Peterskirche, wie sie Grimaldi überlieferte, und jene der Paulsbasilika, die wir aus den barberinischen Zeichnungen kennen, stammt von Leo I. und stimmte in beiden Kirchen, sowohl in der Wandeinteilung für die Bilder, in ihrer Disposition, als auch in der Wahl derselben Darstellungen vollkommen überein[2]).

So haben wir in dem Gemäldeschmuck der alten vatikanischen Basilika eine wertvolle Parallele zum Zyklus in S. Paul gefunden. Dadurch hat unsere Untersuchung eine viel breitere und sicherere Basis gewonnen, und eine Wirkung dieser beiden hervorragendsten Kirchen Roms auf die Ausstattung anderer Kirchen ist von vornherein höchst wahrscheinlich.

Im folgenden werden wir eine Reihe von Kirchen kennen lernen, die den Typus S. Peter und S. Paul und ihren Bilderzyklus übernehmen. Diese Übernahme ist natürlich nicht immer dieselbe, sie wird im Laufe der Jahrhunderte bald mehr, bald weniger verändert, ist jedoch immer so deutlich, daß sie sich von ihrem Prototypus abhängig erkennen läßt.

6

IN DEN MONUMENTALEN WANDMALEREIEN VON S. PETER — S. PAUL ABHÄNGIGE KIRCHEN:

SANTA MARIA ANTIQUA

In diesem Museum frühmittelalterlicher Malereien begegnen wir Gemälden, die für unser Programm wichtig sind. Sie befinden sich über dem großen Langwandgemälde der Kapelle, welches die „Quaranti Coronati" darstellt. Diese linke Schiffs-

[1]) Lib. pont. p. 239; vgl. auch: De Rossi, Bulletino 1877, pl. 3.

[2]) S. Paul wurde im 13. Jahrhundert neu bemalt, wodurch der altchristliche Zyklus zum großen Teil (bis auf zehn Bilder) übermalt wurde, dabei wurden aber die alten Vorbilder benutzt und die alte Einteilung beibehalten. Ausführlicher davon im II. Teil, p. 57 ff.

wand ist mit zwei Reihen alttestamentlicher Bilder geschmückt, welche folgende Begebenheiten darstellen:

Obere Reihe (die ersten Bilder sind zerstört):

1. Tod Abels (Pl. ic. XXI. A.).[1])
2. Einzug der Tiere in die Arche (Pl. XXII).
3. Die Arche auf dem Wasser (Fig. 90).
4. Die Arche und Noas Opfer (Pl. XXIV).

Untere Reihe:

5. Jakobs Traum mit der Beischrift . . . (i) ACO (b) . . . (Fig. 87).
6. Jakob ringt mit dem Engel: . . (i) ACOB (luct) ATVR (cu) M ANGE . . BEN(e)DICT . . (Fig. 88).
7. Josef erzählt seinen Traum (Fig. 89). (Dargestellt war nicht nur der Vater, sondern hinter ihm auch Josefs Brüder, da sonst der große freie Raum nicht ausgefüllt wäre.)
8. Josef, aus dem Brunnen gezogen und an die Ismaelitter verkauft. Beischrift: „IOSEP" und „VENVNDATVS EST IN EGY(p)TO A FRATRIBVS SVIS" (Pl. ic. XXII).
9. enthält zwei Szenen: a) Josef (IOSEP . .) an Putiphar verkauft, b) Josef und die Frau des Putiphar, . . . END IOSEPH CONCVPIBIT EVM.
10. Josef in den Kerker geführt, VBI IOSEPH DVCITVR IN CARCERE . . .
11. enthält zwei Szenen: a) Der König beim Mahle, Josef an seiner Seite; Beischrift: REX FAR(ao) und VBI R(e)BERSVS ET IN OFFICIO S(u)O . . . b) Der Galgen (Pl. ic. XXIV).

Wir finden auch die Szenen aus dem Neuen Testamente; sie befinden sich auf den Wänden neben der Apsis und an der rechten Schiffswand: Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Flucht nach Ägypten, Heilung des Blindgeborenen, des Gichtbrüchigen, Auferweckung der Lazarus, letztes Abendmahl, Einzug in Jerusalem und Kreuzigung; (untere Reihe:) Christus erscheint den Aposteln, der Fischfang, Christus und Thomas, Himmelfahrt und Christus in der Vorhölle. Unter diesen aber finden wir eine Serie von Rundbildern mit den Köpfen der Apostel, also ganz entsprechend den Medaillons mit den Papstbildern in S. Peter-S. Paul.

S. Maria Antiqua hat also in zwei Horizontalordnungen übereinander auf der einen Wand das Alte, auf der anderen das Neue Testament gemalt. Die ersten Bilder aus dem Alten Testamente sind zerstört, konnten aber, da die erste erhaltene Darstellung Abels Tod erkennen läßt, nichts anderes als die vorhergehenden Szenen aus der Genesis enthalten haben. Eine ganz besondere Übereinstimmung mit unserem Typus zeigen die Fresken von S. Maria Antiqua darin, daß auch hier wie in S. Paul

---

[1]) Im folgenden ist bei den einzelnen Szenen auf die entsprechenden Abbildungen bei W. de Grüneisen, Sainte Marie Antique, Rom 1911, verwiesen.

die untere Reihe mit den Darstellungen aus der Geschichte des ägyptischen Josefs beginnt. Grüneisen sucht das dadurch zu erklären, daß er auf den besonders ästhetischen Gehalt dieser Erzählung hinweist. Der Anschluß an das Vorbild S. Peter-S. Paul für diesen Teil der Fresken von S. Maria Antiqua erklärt die Geschichte Josefs, adaequat wie dort mit der unteren Reihe beginnend, wohl viel einfacher und sicherer. Unter den biblischen Szenen sind schließlich auch hier Rundmedaillons mit Heiligenköpfen (Abbildung 36) entsprechend den Papstporträts der beiden Apostelkirchen.

Die Anordnung der Gemälde entspricht also genau dem Typus S. Peter-S. Paul. Der reiche Zyklus der Apostelkirchen ist hier natürlicherweise gekürzt, jedoch finden wir alle oben erwähnten Szenen (mit Ausnahme von 6 und 11) auch in S. Peter-S. Paul.

In einzelnen Bildern finden sich auch allgemeine ikonographische Übereinstimmungen, z. B. Josef erzählt den Traum (vgl. Pl. XXI und Fol. 42), Josef aus dem Brunnen gezogen (Pl. XXII und Fol. 44), vor allem Josef an die Ismaelitter verkauft (Pl. XXII und Fol. 45). Diese Ähnlichkeiten in der Komposition beweisen, daß man immer aus einem Schatze alter Vorbilder schöpfte, der in letzter Linie auf einem gemeinsamen Urstamme fußt, in der fortwährenden Verwendung aber einzelne Veränderungen erlitt.

DIE ABTEIKIRCHE VON FERENTILLO

DIE Abteikirche der Benediktiner in Ferentillo bei Spoletto besitzt einen Zyklus von Wandgemälden, der in seiner Anordnung sowohl, als auch in seiner Ikonographie mit unserem Typus die allernächste Verwandtschaft aufweist. De Rossi[1]) hat zuerst auf diese Malereien aufmerksam gemacht und hat sie irrtümlicherweise dem 8. Jahrhundert zugeschrieben. Tikkanen[2]) wies flüchtig auf ihren ikonographischen Zusammenhang mit den sizilianischen Mosaiken hin. A. Schmarsow[3]) widmete ihnen im Repertorium eine eingehende Beschreibung. Da die Fresken niemals publiziert wurden[4]), so werden wir uns am besten an Schmarsows Beschreibung halten, die trotz manch falscher Deutung die Ikonographie zur Genüge erkennen läßt.

1. Bild. „Hier (in dem nach oben gewölbten Halbkreisbogen) erscheint die Gestalt des bartlosen Schöpfers im weißen Gewand ... Innerhalb der Sphäre erscheinen die Sterne und zwei größere Himmelskörper, die wir wohl als Sonne und Mond ansprechen dürfen. Außerhalb des roten Bogens

[1]) Bulletino di arch. christ. 1875, p. 55—57, und 1879, wo auch (Taf. XII) eine schlechte Abbildung: Erschaffung Adams.

[2]) op. cit. p. 19.

[3]) „Romanische Wandgemälde der Abteikirche S. Pietro bei Ferentillo." Rep. f. K. W. 1905, p. 391—405.

[4]) Eine Abbildung, die hl. drei Könige in Grüneisens Sainte Marie Antique.

aber schwebt in dem Blau des Äthers rechts ein grau in grau gemalter Ball, mit dem wir allein auskommen müssen, da das entsprechende Objekt links zerstört ist, gerade dasjenige, auf das sich die befehlende Handbewegung des Weltenordners richtet. Die Kreisform rechts zeigt uns das Innere einer Halbkugel, aus dem Zentrum der Kalotte gehen strahlenförmige helle Streifen bis an die Peripherie, und zwischen ihnen erscheint die ebenfalls licht gemalte Gestalt eines Jünglings mit erhobenen Armen im Laufschritt nach rechts hinaus. Das soll dem Wortlaut der Inschrift[1]) entsprechend offenbar das Himmelsgewölbe sein mit seinem Träger darinnen (!) . . ., sonst könnte man meinen, der Uranos sei schon durch die Sphäre mit Sternen, Sonne und Mond, aus dem die Gestalt des Schöpfers hervorkommt, hinreichend bezeichnet."

Man wird keinen Augenblick zweifeln, daß diese phantastische Erklärung falsch ist, und daß es sich hier vollständig um das gleiche Bild handelt, mit dem auch in S. Paul der Zyklus beginnt: Trennung von Licht und Schatten (vgl. Fol. 23 der barb. Zeichnungen, Abb. 2), womit es ikonographisch vollkommen übereinstimmt, das Licht als Jüngling, der Schatten als weibliche Gestalt (hier zerstört) personifiziert.

2. Erschaffung Adams[2]).
3. Erschaffung Evas.
4. Benennung der Tiere.
5. (Zerstört.)
6. Strafurteil Gottes. Schmarsow: „Gott schreitet gewaltig von links herein und streckt die Hand gegen Adam und Eva, die zur Linken unter dem Baum im Grünen sitzen" (Fol. 27, Cod. barb. lat. 4406).
7. Austreibung aus dem Paradiese.
8. (Zerstört.)
9. Opfer Kains und Abels.
10. Tod Abels. Schmarsow: „Außerordentlich lebhaft, wie ein Ausbruch des eigenen Temperamentes einer wilderen Generation ist die Darstellung des Brudermordes, die zu den beiden notwendigen Personen noch einen entsetzten Zuschauer fügt. Im Lauf von links her holt Kain mit dem Stecken aus; Abel ist schon zu Boden gestürzt und hält kniend die Hand vor die Augen. Auf den Stab gestützt, steht der dritte dabei, doch wohl ein Hirt, nicht Adam selber, die Hand erhebend, aber nicht eingreifend, wie von Schreck gebannt. Künstlerisch betrachtet, ist dieser Lückenbüßer und Eindringling sehr wichtig als ruhiger Widerhalt gegen die stürmische Bewegung und als Abschluß der Gruppe in ihren festbegrenzten Rahmen (!)"

[1]) Diese lautet: CELV̄ ET TERRA(E) FECISSE FIGVRAM.

[2]) Abb. Bulletino di arch. christ. 1879, Taf. 12.

Wir wissen von S. Paul her, wer dieser „künstlerische Lückenbüßer" ist, es ist wiederum Kain, über dem Gott das Strafurteil spricht. Also sind in Ferentillo wie in S. Paul die beiden Szenen auf demselben Bilde kontinuierend vereinigt, eine besonders auffallende Übereinstimmung. Kain auch in S. Paul auf seinen Stock gestützt (vgl. Fol. 32, Abb. 4).

11. Gott spricht zu Noe. Schmarsow: „Eine einzige, mächtig große Gestalt, die in weitem nachflatternden Gewande nach rechts ausschreitet und nach oben schaut" (Fol. 33, Cod. barb. lat. 4406).
12. „Hier sitzt Noe links auf einem hohen Thron und leitet mit seinen Angaben die Arbeiter, die Bretter behauen und die Pfosten zusammenfügen" (vgl. Fol. 34, Abb. 5, wo Noe ebenfalls auf einem Throne sitzt).
13. Noe die Botschaft der Taube empfangend (Fol. 35, Cod. barb. lat. 4406).
14. Abraham und die drei Engel.
15. Opfer Abrahams.
16. (Zerstört.)
17. Täuschung Isaaks.

„Der Rest bis zum Ende der Wand, wo noch für zwei bis drei Darstellungen Platz wäre, ist völlig abgefallen."

Von den Szenen aus dem Leben des ägyptischen Josefs hat sich bloß ein Bild erhalten.

18. „Hier erkennen wir Josef in Ägypten mit seinen Brüdern, und zwar die Szene, wie Benjamin, mit seinem Sack über dem geschulterten Stecken, beschuldigt wird, den Becher gestohlen zu haben. Rechts sitzt Josef auf einem Throne von Zeugen umgeben, deren einer den Verdacht ausspricht und auf den Jüngsten deutet, der allein von den Brüdern, und auch nur als Halbfigur erhalten ist."

Diese Fresken schmücken die linke Wand der Kirche. Auf der rechten befinden sich Szenen aus dem Neuen Testamente. Die Bilder sind in drei[1]) Ordnungen übereinander angebracht. Ja, es hat sich sogar eine der stehenden Prophetengestalten auf der rechten Wand (und zwar ebenfalls zwischen den Fenstern, genau wie in S. Peter-S. Paul) erhalten.

Aus dem Gesagten geht hervor, daß wir im Schmuck der Kirche von Ferentillo wiederum ein sehr starkes Anlehnen an den Typus S. Peter-S. Paul finden, sowohl in ikonographischer Hinsicht, als auch in der Art der Anordnung der Bilder.

S. ANGELO IN FORMIS

DER Freskenschmuck der Kirche S. Angelo in Formis, an dem einst Kraus und Dobbert die byzantinische Frage jeder in einem extremen Sinne löste[2]), muß

[1]) Also etwas abweichend vom gewöhnlichen Typus, wo wir immer nur zwei Ordnungen treffen.

[2]) Jahrbuch der k. preußischen Kunstsammlungen 1893 und 1894.

auch bei unserer Betrachtung wieder herangezogen werden. Kraus[1]) publizierte damals die Malereien des Mittelschiffes der Basilika. Die Anordnung der Gemälde ist folgende: In den Bogenzwickeln über den Säulen des Mittelschiffes sind stehende Propheten gemalt. Darüber ist die Mauer in zwei Horizontalordnungen für die Gemälde eingeteilt, welche durch aufgemalte Ziersäulchen voneinander getrennt sind. Zwischen den Fenstern befindet sich noch eine dritte Reihe von Bildern (allem Anscheine nach etwas später gemalt). Alle Bilder des Mittelschiffes aber enthalten Szenen aus dem Neuen Testamente. Die Szenen aus dem Alten Testamente finden wir in die Seitenschiffe verlegt. Unter diesen Bildern aber befinden sich wiederum Rundmedaillons mit den Bildnissen der Montecassiner Äbte[2]).

Wir haben also in S. Angelo dieselben Ausschmückungselemente: die Bilder der Propheten, die Szenen des Alten und Neuen Testamentes und die Porträtmedaillons, auch die Teilung der Wände durch die (hier gemalten) Säulchen ist uns schon von S. Peter-S. Paul her bekannt. Es unterscheidet sich aber S. Angelo darin von den römischen Kirchen, daß die Reihe der Propheten sich in den Bogenfeldern über den Säulen befindet, die Szenen aus dem Alten Testamente und die Abtbildnisse in die Seitenschiffe verlegt sind.

Aber auch der Bilderkreis scheint Beziehungen zu unseren römischen Zyklen aufzuweisen. Aus dem Neuen Testamente ist dargestellt:

Auf der Südseite des Mittelschiffes, wo von den Bildern[3]) nur mehr die untere Reihe der Bibelbilder und jene der Propheten vorhanden ist: 1. Besuch Christi bei Zacheus, 2. Christus und die Samariterin, 3. Christus und die Ehebrecherin, 4. Heilung des Blindgeborenen, 5. Auferweckung des Lazarus, 6. Christus und die Mutter der Zebedeiden, 7. Christus bei dem Pharisäer Simon[4]), 8. Einzug in Jerusalem, 9. und 10. Das letzte Abendmahl.

Auf der Nordseite des Mittelschiffes[5]) (unterster Streifen, die Fortsetzung der obigen Bilder): 1. Christus am Ölberg, 2. Verrat des Judas, 3. Verspottung, 4. Christus vor Pilatus, 5. Kreuzigung, 6. Grablegung, 7. Christus in der Vorhölle, 8. Die Frauen am Grabe, 9. Gang nach Emaus, 10. Christus erscheint den Jüngern, 11. Thomas und Christus, 12. Himmelfahrt; (mittlerer Streifen:) 1. Verklärung Christi, 2. Der Zinsgroschen, 3. Christus und die Kinder (?), 4. (nicht erkennbar), 5. Christus und der Gesetzgelehrte, 6. Eine Krankenheilung, 7. Heilung des Aussätzigen, 8. Der Teich von Bethesda, 9. Gastmahl des reichen Prassers, 10. Der Arme und der Reiche in der

---

[1]) a. a. O., Taf. II. u. III.

[2]) Die Freaken der Seitenschiffe sind stark zerstört, ebenso die Porträts. Caravita, I codici e le arte a Monte Cassino I, p. 243, las bei einem dieser Rundbilder noch den Namen IOHS ABBAS, und schreibt über dieselben, daß sie sich durch beide Seitenschiffe hin fortsetzen.

[3]) Vgl.: Kraus, a. a. O., Taf. II.

[4]) Von Kraus als das Gastmahl in Bethanien erklärt.

[5]) a. a. O., Taf. III.

Ewigkeit, 11. Heilung des Wassersüchtigen, 12. (zerstört). Die acht Bilder zwischen den Fenstern: 1. Die Weisen vor Herodes, 2. Der Kindermord, 3. Christus im Tempel, 4. Johannes in der Wüste, 5. Taufe Christi, 6., 7. und 8. Erste, zweite und dritte Versuchung Christi.

Für uns sind aber die Gemälde der Seitenschiffe, die leider stark zerstört sind, viel wichtiger. Dort ist dargestellt: 1. Die Schöpfungsgeschichte[1]) (7 zerstörte Felder), auf diese folgt das 8. Bild: Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradiese, 9. Kain tötet Abel, 10. Kain vernimmt das Strafurteil Gottes, 11. Gott spricht zu Noe, 12. Die Arche Noas, 13. Noas Opfer und der Regenbogen, 14. (zerstört), 15. Abraham und die drei Engel, 16. (zerstört), 17. Abraham opfert Isaak. Die Gemälde sind auch hier in zwei Ordnungen angebracht. Unter dem Bilde der Austreibung Adams und Evas aus dem Paradiese finden wir die Mosesszenen, die Kraus irrtümlich als Geschichten Gedeons und des Martyriums des heiligen Georgs von Kapadozien erklärt, besonders letzteres Bild stimmt mit dem Mosesbild von S. Paul ikonographisch überein[2]).

Die Fresken des Mittelschiffes mit den Bildern aus dem Neuen Testamente haben auffallend mit den wenigen, durch Grimaldi bezeichneten neutestamentlichen von S. Peter gemein, daß in S. Angelo das Bild der Kreuzigung ganz ähnlich wie in S. Peter viel größer als die anderen Szenen gemalt ist, und hier wie dort die regelmäßige Wandeinteilung durchbricht[3]). Es sei noch eine besondere ikonographische Ähnlichkeit erwähnt. Der Schöpfer sitzt in den Schöpfungsszenen in S. Paul immer auf einer „Sphärenkugel" (vgl. Abb. 3). In S. Angelo finden wir Christus, der mit der Samariterin und der Ehebrecherin spricht, auf einer solchen Kugel sitzend, obwohl es bei diesen Bildern sinnlos erscheint[4]). Man sieht daraus deutlich, wie die Maler aus alten Vorbildern und Typen neue Kompositionen schufen.

Die Ausmalung der Kirche von S. Angelo in Formis schloß sich im 11. Jahrhundert also ganz auffallend an den altchristlichen Typus, den wir in S. Peter-S. Paul in Rom fanden, an. S. Angelo zeigt ganz dieselben Ausstattungselemente: die zwei (resp. drei) Reihen der alt- und neutestamentlichen Szenen, die Reihe der stehenden Propheten und die Rundmedaillons mit den Porträts der Montecassiner Äbte.

Es ist nicht unwichtig, daß wir das gerade bei dieser Kirche, in der man einst den byzantinischen Einfluß so stark betonte — er ging bei den Malereien der Schiffswände nicht über allgemeine Kompositionsschemen hinaus, die Art der Malerei ent-

[1]) Cararita, a. a. O. p. 239. Le storie cancellate dovevanno rapresentare sul primo piano le sette giornale della creatione.

[2]) Kraus beschreibt das Bild, „welches einen zu Gericht sitzenden König mit Krone und Szepter zeigt, hinter ihm ein Diener, der das Schwert trägt, neben ihm ein älterer und ein jüngerer Mann". Es ist Pharao auf dem Throne, von Soldaten begleitet und Moses und Aron vor ihm. Es wäre überhaupt unerklärlich, wie die Märtyrergeschichte plötzlich in den biblischen Zyklus kommt (vgl. Fol. 55 ff, Abb. 17 ff.).

[3]) S. Rekonstruktion v. S. Peter, Plan IV.

[4]) Kraus, a. a. O., Taf. II u. III.

spricht ungefähr der ottonischen Kunst im Norden, — nachweisen konnten. Die Beziehungen Monte Cassinos zu Rom waren ja gerade zur Zeit des Abtes Desiderius ungemein rege. Desiderius hat nicht bloß Marmor und Säulen von Rom für den Kirchenbau bezogen, wie Leo von Ostia berichtet, sondern, wie wir gesehen haben, sich auch in der malerischen Ausgestaltung der Kirche an den Typus der römischen Hauptkirchen angeschlossen. Diese Tatsache muß mit jener oft betonten und sicher für die Stilbildung wichtigen, daß Abt Desiderius byzantinische Künstler nach Monte Cassino berufen, beachtet werden, um zwischen beiden Extremen die richtige Mitte zu finden.

DIE CAPELLA PALATINA IN PALERMO.

DAS Suchen nach weiteren Zyklen monumentaler Malerei, die mit jenen von S. Peter-S. Paul Zusammenhänge aufweisen, führt uns zu den reichen süditalienischen Mosaiken der Capella Palatina in Palermo und jenen des Domes von Monreale. Was die ikonographische Seite anbelangt, haben wir in Tikkanens Untersuchung über die Mosaiken von S. Marco[1]) eine wertvolle Vorarbeit, indem der Verfasser darlegt, daß die sizilianischen Darstellungen von jenen in S. Marco ihrem Ursprunge nach verschieden sind[2]), daß dagegen die Zyklen von Monreal und Palermo unter sich eng verwandt sind, und auch Beziehungen zu anderen italienischen Zyklen, die wir noch behandeln werden, aufweisen[3]). Wir reihen nun den Mosaikschmuck der Capella Palatina, als wesentlich verwandt mit unserem Ūrtypus S. Peter-S. Paul, unserer Untersuchung ein.

In der Palastkapelle zu Palermo sind an den Hochwänden des Schiffes in zwei Reihen übereinander dargestellt[4]):

Obere Reihe rechts:

1. Die Taube über den Gewässern.
2. Erschaffung des Firmamentes.
3. Trennung von Erde und Wasser.
4. Schaffung des Lichtes.
5. Schaffung der Vögel und der Fische.
6. Schöpfung der Vierfüßler.

[1]) Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und die Cottonbibel. Helingsfort 1879.

[2]) Op. cit., p. 142: „Die venezianischen Mosaiken bilden eine Gruppe für sich, welche fast nur in den herkömmlich-typischen Kompositionen mit den übrigen Gruppen eine bestimmte Übereinstimmung zeigt."

[3]) Ebd., p. 142: „Folgende, in Italien entstandene, sonst ziemlich verschiedenartige Genesisserien, scheinen in den Schöpfungsbildern mehr oder weniger treu Motive aus einer sehr alten Genesisredaktion zu bewahren, nämlich: die byzantinischen oder doch byzantinisierenden Genesismosaiken von Palermo und Monreale, die Mosaiken des Florentiner Baptisteriums, die Cimabuesken Wandgemälde von Assisi."

[4]) Abbildungen aller Mosaiken bei Terzi-Cavallari: La Capella di S. Pietro nella Reggio di Palermo. Palermo 1889.

7. Erschaffung Adams.
8. Erschaffung der Eva.
9. Gott zeigt Adam den Baum der Erkenntnis.
10. Gott ruht am siebenten Tage.

Obere Reihe links (Fortsetzung):

11. Der Sündenfall.
12. Das Strafurteil.
13. Vertreibung aus dem Paradiese.
14. Arbeit vor dem Paradiese.
15. Opfer Kains und Abels.
16. Tod Abels und Fluch Gottes über Kain.
17. Lamechs Erzählung.
18. Gott spricht zu Henoch (neu).
19. Noes Familie (neu).
20. Bau der Arche.

Untere Reihe rechts:

21. Noe in der Arche; die Taube.
22. Auszug aus der Arche; der Regenbogen.
23. Der trunkene Noe.
24. Bau des Turmes von Babel.
25. Lot und die Sodomitter.
26. Untergang Sodoms; Lots Flucht.
27. Abraham und die drei Engel.
28. Abraham bewirtet die drei Engel.

Untere Reihe links:

29. Gott spricht zu Abraham.
30. Auszug zum Opfer; Opfer.
31. Abrahams Knecht und Rebekka.
32. Der Knecht führt Rebekka fort.
33. Abraham segnet Jakob, Esau jagend.
34. Die Jakobsleiter und Jakob salbt den Stein.
35. Jakob ringt mit dem Engel.

Unter den zwei Bilderreihen finden wir auch hier wieder die Medaillons mit den Köpfen der Heiligen.

Der ikonographische Zusammenhang dieser Mosaiken mit den Bildern von S. Paul ist bei sehr vielen Darstellungen ein ganz auffallend enger. Es wäre zu weitläufig, ihn Bild für Bild nachzugehen, bloß einzelne besonders ähnliche Darstellungen seien kurz erwähnt, die man mit den Kopien von S. Paul vergleichen möge: Das erste Schöpfungsbild mit der Gestalt Gottes im Halbkreise, die Erschaffung Adams, Evas, die Arbeit vor dem Paradiese, der Bau der Arche, Tod Abels und Fluch über Kain (beide Szenen wie in S. Paul auf einem Bilde vereinigt),

Jakobs Traum und Jakob salbt den Stein (ebenfalls wie in S. Paul auf einem Bilde vereinigt)[1]).

Die sizilianische Kunst des 12. Jahrhunderts nimmt eine eigenartige Stellung ein. Eine abendländische und eine byzantinische Strömung stoßen hier aufeinander. Abendländisch ist das basilikale Langhaus in der Anlage der Palastkapelle, byzantinisch die Kuppel und das Presbyterium mit den drei Apsiden. Abendländisch ist ferner, entsprechend dem Bau, auch die Ausstattung des Langschiffes mit den zwei Bilderordnungen übereinander auf den Schiffswänden, mit Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testamente, begleitet von Rundmedaillons mit Heiligenköpfen. Damit ist das Programm der Ausstattung gemeint, die Mosaiken selbst weisen durchaus byzantinischen Charakter auf und sind wohl zum größten Teil auch von byzantinischen Künstlern ausgeführt worden.

Das Auffallendste ist aber, daß die Mosaiken des Langhauses (mit den erwähnten Genesisbildern) mit anderen italienischen Zyklen ikonographisch eng zusammenhängen, obwohl sie von byzantinischen Künstlern ausgeführt sind (dasselbe gilt auch von den gleich zu erwähnenden Mosaiken des Domes von Monreal). Darauf hat schon Tikkanen hingewiesen.

Um das zu erklären, muß man entweder annehmen, daß den byzantinischen Künstlern zugleich mit dem abendländischen Typus der Ausschmückung des Langhauses auch abendländische Bilder als Vorlagen gegeben wurden, die sie dann in ihren Stil umgesetzt hätten, nur mit Beibehaltung der ikonographischen Eigentümlichkeiten, oder — und das ist sicher die richtigere Erklärung — daß man überhaupt nicht im einzelnen Bilde immer zwischen byzantinischer und abendländischer Darstellungsart scheiden kann, sondern beide Arten gehen im letzten Grunde auf einen gemeinsamen Stamm zurück, der viel älter ist als die Trennung des östlichen vom westlichen Reiche und der östlichen und westlichen Kunst.

Die beiden vatikanischen Oktateuche sind ungefähr in derselben Zeit in Byzanz angefertigt worden, als von byzantinischen Künstlern die Mosaiken in Palermo (und Monreal) ausgeführt wurden. Sie enthalten das reichste byzantinische Illustrationsmaterial zu den ersten Büchern des Alten Testamentes, also zu demselben Stoffe, den die süditalienischen Mosaiken darstellen. Sieht man die Miniaturen beider Oktateuche auf ihre Ikonographie hin durch, so zeigt sich, daß in den beiden Oktateuchen, die unter sich große Verwandtschaft aufweisen, zum großen Teil ganz andere Kompositionen und Typen für die Schöpfungsgeschichte, die Geschichte Kains und Abels, Noes, Abrahams und Jakobs verwendet sind als in den süditalienischen Mosaiken[2]),

---

[1]) Man vergleiche dagegen, wie ganz verschieden alle diese Darstellungen in S. Marco in Venedig gegeben sind. Es handelt sich sicher um zwei ikonographisch verschiedene Ausgangslinien.

[2]) Dasselbe gilt auch von den mit Genesisbildern reich illustrierten Kodex von Serail und jenem von Smyrna. Publiziert vom Archäologischen Institut in Konstantinopel: L'Octateuque du Serail a Constantinople (Album du XII Volume du Bulletin de l'Institut archéo-

während bei einzelnen Bildern wieder ikonographische Verwandtschaften zu bemerken sind. Es zeigt sich im Vergleiche weder eine durchgehende Übereinstimmung noch das Fehlen einzelner Berührungspunkte, es ist ein Verarbeitetsein von Vorbildern, die auf einer ursprünglich gemeinsamen Basis fußten. Sicher ist, daß der Zyklus von Palermo und noch mehr jener von Monreale auch ikonographisch — nicht bloß im Typus der Anordnung der Gemälde — aufs engste mit S. Paul zusammenhängt.

Einzelne Bilder in der Palastkapelle zeigen klar, wie gebunden der Mosaizist an seine Vorlagen war. Da ihm durch die Fenster und Bogeneinschnitte nicht immer viereckige Felder, wie sie den Vorlagen wohl entsprochen hätten, zur Verfügung standen, vermochte er die Szenen nicht jedesmal dem unregelmäßigen Raume einzuordnen, so daß die Personen oft bis zur Hälfte des Leibes von den Bogenlinien abgeschnitten werden. (Vgl. die Bilder: Gott spricht zu Abraham, Abraham und die Engel, Lot und die Sodomitter, Lots Flucht, Jakob ringt mit dem Engel.) Bei dem Bilde: Gott schafft die Vierfüßler, war nicht mehr Raum für den Schöpfer, und so erscheinen die Tiere ohne den Schöpfer.

Der Bau der Palastkapelle wurde durch König Rogier 1132 begonnen und wurde laut einer Urkunde aus dem Jahre 1140 in diesem Jahre vollendet[1]). Aus dieser Zeit stammen auch die ältesten Mosaiken.

DER DOM VON MONREALE

WAS über den Zyklus aus dem Alten Testamente in der Capella Palatina in Palermo gesagt worden ist, gilt im allgemeinen auch von jenem des Domes von Monreale.

---

logique Russé a Constantinople 1907), wo der Kodex von Serail und von Smyrna mit den beiden vatikanischen Octateuchen zusammengestellt ist. Alle vier Bücher weisen untersich sehr große Verwandtschaft in der Darstellung der einzelnen Bilder auf, die aber, wie gesagt, meist sehr verschieden sind von den Bildern in Sizilien. Wir weisen im folgenden auf die hauptsächlichsten Übereinstimmungen mit den Mosaiken von Palermo und Monreal (und mit den Fresken von S. Paul) hin. Die Bezeichnungen sind nach der oben angeführten Publikation: Der Halbbogen bei dem ersten Genesisbilde (jedoch ohne den Schöpfer!) barb. Zeich., Fol. 23 — Taf. IX, Sr. fol. 26. — Sr. f. 27 und Vatic. f. 15. Die Erschaffung Adams, wo aber der Schöpfer in den vier byzantinischen Kodizes oben im Sternenkreise erscheint, Taf. X, 19 Sr. f. 35. — 20 Vatik. 18—21, Sr. f. 36. — 22 Vatik. f. 19; dagegen in Sizilien und S. Paul auf der Sphärenkugel sitzend (barb. Zeich. Fol. 24). Vertreibung aus dem Paradiese: Sr. f. 49 (barb. Zeich. Fol. 49). Auszug Abrahams zum Opfer: Taf. XIV, 47. Sr. f. 87. Abraham und der holztragende Isaak, dagegen sitzen in dem byzantinischen Bilde die zwei Knechte (barb. Zeich. Fol. 37). Dazwischen zeigen die anderen Darstellungen gar keinen ikonographischen Zusammenhang. Vor allem ist die Geschichte des ägyptischen Josef in den byzantinischen Miniaturen ganz anders dargestellt als in S. Paul (Fol. 41—47) und Taf. XX Sr. f. 176. — 107. Sr. f. 178. — 109. Sr. f. 80. — 110. Sr. f. 181.

[1]) „Aspirante itaque nobis septiformis Salvatoris ad onorem Dei ect. intra nostrum regale Palatium ecclesiam fabricare fecimus", bei Terzi, op. cit. p. 17.

Dargestellt sind hier folgende Szenen[1]):

1. Die Taube über den Gewässern.
2. Erschaffung der Engel.
3. Schöpfung des Firmamentes.
4. Trennung von Erde und Wasser.
5. Schöpfung der Gestirne.
6. Schöpfung der Tiere.
7. Erschaffung Adams.
8. Gott ruht am siebenten Tage.
9. Gott führt Adam ins Paradies.
10. Adam im Paradiese.
11. Erschaffung der Eva.
12. Gott führt dem Adam die Eva zu.
13. Eva und die Schlange.
14. Der Sündenfall.
15. Strafurteil Gottes.
16. Vertreibung aus dem Paradiese.
17. Arbeit vor dem Paradiese.
18. Opfer Kains und Abels.
19. Kain erschlägt Abel.
20. Fluch Gottes über Kain.
21. Lamech tötet Kain.
22. Gott spricht zu Noe.
23. Bau der Arche.
24. Noe führt die Tiere in die Arche.
25. Die Arche auf dem Wasser, die Taube.
26. Noe führt die Tiere aus der Arche.
27. Noes Opfer und der Regenbogen.
28. Noe preßt die Weintrauben, Noes Trunkenheit.
29. Turmbau von Babel.
30. Abraham und die drei Engel.
31. Abraham bewirtet die drei Engel.
32. Gott spricht zu Abraham.
33. Opfer Abrahams.
34. Rebekka und Abrahams Knecht.
35. Der Knecht führt Rebekka fort.
36. Abraham bittet Esau um ein Wildpret.
37. Abraham segnet Jakob.

---

[1]) Abbildungen aller Mosaiken bei D. Domenico-Benedetto Gravina, Il Duomo di Monreale. Palermo 1859.

38. Jakob verläßt das Vaterhaus.

39. Die Jakobsleiter und Jakob salbt den Stein.

40. Jakob flieht, Jakob ringt mit dem Engel.

Diese Mosaiken befinden sich an der rechten Langschiffswand, während die linke und teilweise auch das Querschiff mit 60 Bildern aus dem Leben Jesu und 18 aus der Apostelgeschichte geschmückt ist. Die Anordnung entspricht also unserem geläufigen Typus, besonders aber auch darin, daß die Bilder wieder in zwei Reihen übereinander angebracht sind und von Medaillons mit Köpfen begleitet werden.

Die ikonographische Verwandtschaft mit den Zeichnungen von S. Paul ist eine viel größere als jene der Capella Palatina. Man vergleiche die Schöpfungsbilder mit dem auf der Sphärenkugel sitzenden Schöpfer. Die beiden Szenen der Erschaffung Adams und Evas sind ganz kongruent, letztere sogar bis auf die drei Bäume der Landschaft (Abb. 3). Man vergleiche ferner das Heranschreiten des erzürnten Gottes an die Gefallenen (Fol. 27), das arbeitende Menschenpaar vor dem Paradiese (Fol. 30), Kain und Abel opfernd (Fol. 31), Totschlag Kains (Abb. 4), den Bau der Arche mit den beiden Arbeitern, die den Baum entzweisägen (Abb. 5), Jakobs Traum und Jakob salbt den Stein (Abb. 9), wie in S. Paul auf demselben Bilde vereinigt. Auch in Monreale standen den Mosaizisten nicht immer regelmäßige Flächen zur Verfügung, aber sie gehen viel geschickter mit ihren Vorlagen um und wissen die Gestalten gut im Raume zu verteilen. Man kann beobachten, wie im Bau der Arche die einzelnen Szenchen passend dem Raume eingefügt sind, wie gut der Zwickel über dem Kapitell für den schlafenden Jakob ausgenützt ist. Am besten vielleicht ist das freie Handhaben der alten Vorbilder in den zwei Szenen Gott spricht zu Noe und Gott spricht zu Abraham erkennbar. Für Noe und Abraham ist in beiden Fällen das gleiche Vorbild benützt. Bei Abraham ist aber der Künstler wegen des engen Raumes unten gezwungen, den Patriarchen viel kleiner darzustellen. Infolgedessen bleibt aber oben über dem Bogen ein großer Raum leer. Hier setzt er nun die Gestalt des sprechenden Gottes (genommen ist diese Figur aus dem Leben Jesu, wo Christus öfters in derselben Stellung vorkommt), und zwar gegen alle Tradition, nach der Gott zu den Patriarchen sprechend immer nur im Himmelsbogen, meist nur durch die „Hand Gottes", wie beim Noebild angedeutet, dargestellt wird. Wir finden also hier ein ähnlich freies Zusammenkomponieren und Auslesen alter Vorbilder, wie es die karolingische und ottonische Kunst mit den alten Vorlagen durchgeführt hat.

Daß wir auch in Monreale auf einem Boden stehen, auf dem byzantinische und abendländische Strömungen ineinanderfließen, braucht nicht erst lange bewiesen zu werden, die bauliche Anlage und der Schmuck der Apsis mit der Maiestas Domini oben, darunter aber die Madonna mit dem Kinde sprechen sehr klar. In einem Falle aber scheint diese Zweiseitigkeit wie bewußt und beabsichtigt ausgedrückt. Wir finden nämlich unter den vielen Heiligengestalten eine Anzahl heiliger Einsiedler. Aber sie sind geschieden in zwei Gruppen. Auf der einen Seite nur orienta-

lische Anachoreten geschart um ihr Haupt Antonius, den Einsiedler: S. Saba, S. Arsenius, S. Pachomius, S. Eutimius, S. Zosimus, S. Paulus Eremitanus, S. Hilarius, S. Pafnucius, S. Macarius, S. Onofrius, S. Simon Stilites und S. Daniel Stilites[1]). Auf der anderen Seite die abendländischen Eremiten um S. Benedikt vereint: S. Egidius, S. Columban, S. Romanus, S. Filibertus, S. Maurus, S. Placidus, S. Severinus[2]).

Die Szenen aus dem Neuen Testamente kommen in Rücksicht auf unseren Ausgangspunkt nicht in Betracht[3]).

Den reichen Mosaikschmuck auf seine genaue Entstehungszeit und seine häufigen Restaurationen hin zu untersuchen, wäre eine Arbeit für sich; hier kann nur auf einzelne Tatsachen hingewiesen werden. Im Jahre 1174 wurden von König Wilhelm zwei Benediktinermönche aus dem Kloster Cave bei Neapel nach Monreale berufen, unter deren Aufsicht die Mosaiken ausgeführt sein sollen[4]). 1176 erfolgte eine neue Berufung von Benediktinern, denen dann die Kirche, welche 1189 die Weihe erhielt, überlassen wurde. Da aber die Benediktiner des Klosters Cave mit ihren Brüdern in Monte Cassino in enger Verbindung standen, so ist uns damit wohl die Richtung gewiesen, von der aus das abendländische Element, das in Monte Cassino trotz der Berufung byzantinischer Künstler nicht verloren ging, seinen Weg genommen. Damit ist natürlich nicht der Stil der Mosaiken in Palermo gemeint, sondern die Art der Ausstattung und Anordnung der Gemälde, die eben abendländischen Charakter aufweist und in letzter Linie mit unserem römischen Typus S. Peter-S. Paul zusammenhängt[5]).

KLEINERE KIRCHEN SÜDITALIENS

In Bertaux' Buche über die süditalienische Kunst[6]) sind mehrere kleine Freskenzyklen erwähnt, die er in Beziehung zu S. Angelo in Formis und der Monte Cassino Kunst bringt. Da sie in der Art der Anordnung und auch in ihrer Ikonographie Be-

[1]) Vgl. Gravina, op. cit. p. 85. Sacra ikonographia del Duomo di Monreale und Taf. 24 B, 24 C und 14 E.

[2]) op. cit. Taf. 23, 24 A, 24 B, 14 C.

[3]) Dagegen zeigt ein Vergleich dieser Szenen mit den betreffenden in S. Angelo in Formis manche Übereinstimmung, besonders erwähnt seien die Szenen: Herodes gibt den Befehl zum Kindermord, der Kindermord, die drei Bilder der Versuchung Christi in der Wüste. Auch das Bild der Kreuzigung (mit mehreren Passionsszenen) ist wie in S. Angelo und auch in S. Peter größer im Formate dargestellt.

[4]) Gravina, op. cip. p. 76.

[5]) Wir fanden in Monreale die zwei Bilderordnungen übereinander aus dem Alten und Neuen Testamente an den Langwänden mit den Medaillons, doch nicht die stehenden Propheten, für welche kein Raum vorhanden war. Diese befinden sich mit den Schriftrollen in den Händen in der Apsis dargestellt.

[6]) L'Art dans L'Italie méridionale. Paris 1904.

ziehungen zu unserem geläufigen Typus zeigen, mögen sie auch hier kurz erwähnt werden.

In der Kirche Santa Maria di Ronzano[1]) haben sich aus einem Zyklus alttestamentlicher Fresken erhalten:

1. Schöpfungsbild, oben der Schöpfer, im Halbkreis neben ihm Sonne und Mond.
2. Eva und die Schlange.
3. Gott erscheint den Gefallenen.
4. Arbeit vor dem Paradiese, Adam grabend, Eva spinnend.

Die übrigen alttestamentlichen Bilder sind zerstört. Diesem Zyklus war der des N e u e n T e s t a m e n t e s gegenübergestellt, aus welchem sich mehrere Bilder erhalten haben[2]). Die Bilder lassen sich nach Bertaux auf das Jahr 1181 datieren.

Ferner sei hingewiesen auf die Bemalung der Kirche S. Maria ad Cryptas bei Fossa. Aus dem Alten Testamente ist dargestellt[3]):

1. Schöpfungsbild: wieder der Schöpfer im Halbkreis, neben ihm Sonne und Mond mit der Personifikation.
2. Erschaffung der Engel[4]).
3. Erschaffung der Tiere.
4. Erschaffung Adams und Evas.
5. Der Sündenfall.
6. Vertreibung aus dem Paradiese.

Auch hier finden wir diesen Bildern d a s N e u e T e s t a m e n t g e g e n ü b e r g e s e t z t [5]). Ein sehr reicher Zyklus aus dem Neuen Testamente hat sich in der Kirche S. Pellegrino a Bominaco erhalten, der deshalb erwähnt sei, weil wir hier auch die typischen Prophetengestalten wiederfinden[6]).

Die Malereien von S. Maria ad Cryptas stammen nach Bertaux[7]) aus dem Jahre 1263.

DIE KAPELLE DES HEILIGEN THOMAS IN DER KATHEDRALE VON ANAGNI.

UNTER dem reichen Bilderschmuck der Kathedrale von Anagni[8]) bei Rom finden sich in der Kapelle des heiligen Thomas Malereien, die künstlerisch zwar unbe-

[1]) op. cit. p. 287. Vgl. auch Bindi: Monumenti degli Aruzzi p. 562.
[2]) op. cit. p. 288.
[3]) op. cit. p. 297.
[4]) op. cit. Abb. p. 295.
[5]) Abb. p. 298 und Taf. XIV.
[6]) op. cit. p. 291 u. 293.
[7]) op. cit. p. 294.
[8]) Vgl. P. Toesca: Gli affreschi della Cathedrale di Anagni, Le gallerie nazionale ital. 1902, p. 116—187.

deutend sind, aber in ihrer Ikonographie und Anordnung auffallend deutlich unseren Typus vertreten. Es ist dargestellt:

1. Schöpfung[1]). Trennung von Licht und Schatten. Oben der Schöpfer im Halbkreis, unter ihm die Taube über den als Meergott personifizierten Gewässern, rechts der Schatten als weibliche, links das Licht als männliche Gestalt personifiziert, genau wie wir es in S. Paul gefunden (Abb. 2).
2. Erschaffung Adams.
3. Erschaffung der Eva; in diesen beiden Bildern sitzt der Schöpfer, wie auf den entsprechenden Fresken in S. Paul, auf der Sphärenkugel.
4. Der Sündenfall.
5. Kain und Abel.
6. Gott spricht zu Abraham.
7. Auszug Abrahams zum Opfer.
8. Opferung Isaaks.

Auch hier sind die Gemälde in zwei Ordnungen übereinander an den Wänden angeordnet. Sie stammen aus der Mitte des 13. Jahrhunderts[2]).

DIE KLOSTERKIRCHE VON GROTTAFERRATA

EINZELNE Reste eines Bilderkreises, der die allernächsten Beziehungen zu unserem Ausgangszyklus S. Peter-S. Paul aufweist, sind in den Fresken der Kirche des griechischen Benediktinerklosters Grottaferrata bei Rom erhalten. Die Gemälde befinden sich, meist stark zerstört, im Dachraum der Kirche, oberhalb der Flachdecke, die 1754 eingesetzt wurde.

An der rechten Wand des Mittelschiffes sieht man nur mehr (in der Nähe des Triumphbogens) den Rest eines Bildes, auf welchem der Himmelsbogen in der Höhe und darunter eine Taube über die Gewässer fliegend (wie Fol. 23 der barberinischen Zeichnungen) dargestellt ist. Mit diesem Bilde begann der Genesiszyklus, dessen übrige Darstellungen zerstört sind. Etwas besser steht es mit der linken Wand. Im Museum des Klosters fand ich Kopien einzelner Gemälde, die wenigstens die Ikonographie erkennen lassen (Abb. 28). Dargestellt war:

1. Gott spricht zu Moses, rechts oben ist noch die Hand Gottes zu erkennen.
2. Ähnlich, daneben: Moses flieht vor der Schlange.
3. Das Schlangenwunder vor Pharao.
4. Eine der ägyptischen Plagen; Moses und Aron vor Pharao.
5. Ebenso.
6. Ebenso.
7. Moses, Aron, Pharao, dieser zu Pferde. Durchzug durchs Rote Meer (?)[3]).

---

[1]) Fotografie Moscioni 8399 ff.

[2]) a. a. O. p. 130 ff.

[3]) Diese Begebenheit war in S. Paul nicht, wohl aber in S. Peter gemalt.

Die Zugehörigkeit der Fresken von Grottaferrata zum Zyklus S. Peter- S. Paul steht außer allem Zweifel. Man braucht nur die Moses- und Aronbilder mit den barberinischen Zeichnungen Fol. 50—59 zu vergleichen, um die ganz auffallende Übereinstimmung zu gewahren. Selbst der König auf dem Throne, von Soldaten begleitet, sieht bis zu den Gebärden (5. Bild, wo er staunend die Hand erhebt; 6. Bild, wo er schmerzvoll das Haupt auf die Hand stützt, genau jenem in S. Paul ähnlich. (Vgl. Abb. 28 mit Abb. 17 und 20.)

Die wenigen und zudem schlecht erhaltenen Fragmente des Zyklus von Grottaferrata hätten an und für sich vielleicht keinen großen Wert, doch werden sie durch zwei Umstände von ganz hervorragender Bedeutung ausgezeichnet. Erstens finden wir in ihnen jene seltenen Darstellungen der ägyptischen Plagen wieder, die wir n u r im Zyklus von S. Peter-S. Paul gefunden haben. Fürs zweite aber sind sie deshalb wertvoll, weil man mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen kann, daß sie nach altchristlichen Vorlagen gemalt sind, denn, wie gesagt, kennen wir diese Mosesszenen nur im altchristlichen Zyklus von S. Peter-S. Paul und in keiner mittelalterlichen Wiederholung. Die Bilder entstanden bald nach dem Jahre 1272, als Abt Hilarius den Kirchenbau vollendete[1]). Für diese Zeit spricht auch der Stil der Bilder[2]). Das Zurückgreifen auf altchristliche Vorbilder ist für die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts, wie wir noch sehen werden, kein vereinzelter Fall. Auch der Stil zeigt, obwohl er im ganzen stark byzantinisch ist, doch schon leise den Anfang einer neuen Kunst.

Es sei ferner erwähnt, daß wir in dieser Kirche auch wieder einzelne Reste der stehenden Prophetengestalten finden, wie wir sie in S. Peter-S. Paul sahen. Zwei solche Propheten haben sich neben der Darstellung der Trinität auf dem Triumphbogen erhalten, der eine davon ist durch die Krone als König David gekennzeichnet und trägt, wie viele der Propheten in S. Paul, eine Schriftrolle mit den Worten: *τῶ λο'γω κῦ., οἱ οὐρανοὶ ἐστερέω.*

S. FRANZ IN ASSISI (OBERKIRCHE)

WIR kommen nun zu den vielumstrittenen Fresken mit den Geschichten aus dem Alten Testamente, welche sich zwischen den Fenstern und dem oberen Teile der rechten Längswand in der Oberkirche des heiligen Franciscus in Assisi befinden[3]). Es ist der einzige Zyklus, bei dem auf die Übereinstimmung mit den Bildern von S. Paul bisher hingewiesen worden ist, indem Venturi[4]) an acht der Fresken einen genauen ikonographischen Vergleich mit den barberinischen Zeich-

[1]) Vgl. A. Rocchi: La Badia di Grottaferrata. Roma 1884. p. 57 ff.

[2]) Vgl. die zwei Abbildungen in L'Arte 1904. Toesca Notizie della Badia di Grottaf. p. 317—323.

[3]) Die ungemein reiche Literatur darüber, vgl. Fr. Rintelen: Giotto und die Giotto-apokryphen. München 1912.

[4]) Storia V, p. 132 ff.

nungen durchführte (Trennung von Licht und Schatten, Erschaffung Adams, Erschaffung Evas, Bau der Arche, Opfer Abrahams, Abraham und die drei Engel, Isaak und Jakob, Isaak und Esau).

Dargestellt ist (obere Reihe):

1. Trennung von Licht und Schatten (vgl. Abb. 2 und Abb. 29 oben).
2. Erschaffung Adams.
3. Erschaffung Evas.
4. Der Sündenfall.
5. Vertreibung aus dem Paradiese.
6. Der Cherubim vor dem Paradiese (zerstört)[1]).
7. Opfer Kain und Abels (vollständig zerstört)[2]).
8. Kain erschlägt Abel (stark zerstört).

(Untere Reihe:)

9. Bau der Arche (vgl. Abb. 5 und Abb. 29 unten).
10. Die Arche (stark zerstört).
11. Das Opfer Abrahams.
12. Abraham und die drei Engel (stark beschädigt).
13. Isaak segnet Jakob.
14. Isaak segnet Esau.
15. Josef aus der Zisterne gezogen (stark beschädigt).

Dieses letzte Bild ist deshalb wertvoll, weil es uns zeigt, daß sich auch hier wieder der Geschichte Abrahams, Isaaks und Jakobs jene des ägyptischen Josefs anschloß, wie in S. Paul[3]).

Nachdem schon Venturi den innigen Zusammenhang einzelner Bilder der beiden Zyklen betont, und da derselbe auch bei den übrigen ein evidenter ist, so ist es nicht notwendig, ihn hier nochmals zu wiederholen.

Auf der linken Schiffswand finden wir die Szenen aus dem Neuen Testamente in gleicher Anordnung. Also auch hier, obwohl es sich um eine gotische Kirche handelt und obwohl die Bilder durch die in beide Reihen einschneidenden Fenster getrennt werden — die obere Reihe wird zudem noch durch die Gewölbelinie beschnitten —, ein deutliches Nachleben der basilikalen Tradition in der ganzen Art der Anordnung des Gemäldeschmuckes[4]).

---

[1]) Nach einer alten Beschreibung des Zyklus: „Wie Gott zur Bewachung des Paradieses und des Baumes des Lebens einen Cherubim hinsetzte und mit einem flammenden Schwert in der Hand." Vgl. Thode: Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance in Italien. Berlin 1904, p. 441.

[2]) Ebend.: „Wie Kain auf dem Altare ein Bündel darbrachte und Abel die erste Frucht von der Herde, und über den Köpfen hat jeder seinen Namen."

[3]) Abbildungen der meisten Gemälde von S. Francesco in Assisi in Thodes angeführtem Buche und bei A. Aubert: Die malerische Dekoration der S. Francesco-Kirche in Assisi. Lpz. 1907.

[4]) Unter diesen Bilderreihen befinden sich die Szenen aus dem Leben des hl. Franziskus.

DAS BAPTISTERIUM VON FLORENZ

DIE Mosaiken des Baptisteriums in Florenz zeigen ebenfalls die klarste Verwandtschaft mit unserem Bilderkreise. Schon Tikkanen[1]) hat sie von jenem der venezianischen Genesismosaiken ausgeschieden und einem anderen Kreise zugewiesen. Ein Vergleich der Baptisteriumsmosaiken mit den barberinischen Zeichnungen wird zeigen, daß sie zum Bilderkreise von S. Paul gehören.

Dargestellt ist:

1. Schöpfung — Trennung von Licht und Schatten. Oben der Schöpfer im Halbkreis, von Sternen umgeben, darunter die Taube über die Gewässer fliegend. Sonne und Mond, vor allem aber die beiden Personifikationen von Licht und Finsternis als männliche und weibliche Gestalt in den charakteristischen Farben rot und blau, das alles stimmt mit dem entsprechenden Bilde in S. Paul (Fol. 23) genau überein, den innigsten ikonographischen Zusammenhang aufweisend (vgl. Abb. 2 und Abb. 31).
2. Erschaffung Adams (moderne Restauration).
3. Erschaffung der Eva (Kopf und Oberkörper des Schöpfers modern). Auch hier sitzt Gott auf der Sphärenkugel, die Übereinstimmung mit S. Paul geht bis auf die drei Bäume der Landschaft (vgl. Abb. 3 und Abb. 31).
4. Der Sündenfall.
5. Der Schöpfer erscheint den Gefallenen, wie in S. Paul Gott stehend.
6. Vertreibung aus dem Paradiese.
7. Arbeit vor dem Paradiese.
8. Opfer Kains und Abels.
9. Tod Abels und Fluch Gottes über Kain, dieser wie in S. Paul mit dem Knittel in der Hand vor dem oben erscheinenden Gotte stehend.
10. Lamech tötet Kain (vollständig neu, diese Szene kommt in S. Paul nicht vor).
11. Bau der Arche, Doppelbild (vollständig neu, doch aus den Arbeitenden zu schließen mit Beibehaltung des alten Vorbildes).
12. Einzug in die Arche (fehlt in S. Paul).
13. Die Arche auf dem Wasser (ebenso).

Die übrigen drei Flächen des Oktogons sind von der Darstellung des letzten Gerichtes ausgefüllt. In der zweiten Bilderreihe ist dargestellt:

14. Der Traum Josefs. Der Inhalt des Traumes wie in S. Paul durch Sonne, Mond und Sterne angegeben.
15. Josef erzählt seinen Traum.
16. Josef kommt zu seinen Brüdern.
17. Josef in den Brunnen geworfen.

---

[1]) op. cit. p. 142.

18. Die Brüder zeigen den Eltern das Kleid (in S. Paul nicht dargestellt).
19. Josef kommt mit den Kaufleuten nach Ägypten (ebenso).
20. Josef vor Putiphar und seiner Frau.
21. Josef ins Gefängnis geführt.
22. Josef mit dem Bäcker und Mundschenk im Gefängnis. Das Gefängnis ist auf dieselbe Weise dargestellt wie in S. Paul.
23. Der Traum Putiphars. Der Inhalt des Traumes ist wie in S. Paul durch die Kühe und Ähren angedeutet.
24. Josef deutet Pharao den Traum. Der König in ganz ähnlicher Haltung wie in S. Paul (Fol. 49 des Cod. barb. lat. 4406). Die folgenden Szenen sind in S. Paul nicht vorhanden. Dort folgt auf das obige Bild die Geschichte des Moses.
25. Josef bekommt von Pharao die Gewalt über das Land.
26. Josef läßt Getreide sammeln.
27. Die Brüder vor Josef.
28. Wiedersehen des Vaters.

Diese Erweiterung des Zyklus zeigt uns klar, daß die Fresken von S. Paul natürlich nicht als direkte Vorlage benützt wurden, die auffallende Übereinstimmung jedoch, daß die benützten Vorbilder dem Bilderkreise von S. Paul zuzuweisen sind.

Interessant ist die Anordnung der Mosaiken. Da es sich hier nicht um die Ausschmückung der Schiffswände einer Kirche handelte, so hat man das traditionelle Schema in der Weise abgeändert, daß man in die oberen Felder der Wölbung in zwei Reihen übereinander die Szenen aus dem Alten Testamente, in den unteren, ebenfalls in zwei Reihen, jene aus dem Neuen Testamente verteilte [1]). Wenn wir zudem noch das Bild mit der Darstellung des letzten Gerichtes miteinbeziehen, dann haben wir im Prinzip den basilikalen Kirchenschmuck, wie er uns etwa in S. Angelo in Formis oder noch älter in S. Maria Antiqua entgegentrat[2]), auf eine andere architektonische Form übertragen. Selbst die Trennung der einzelnen Bilder durch in Mosaiken ausgeführte Säulchen entspricht genau der alten Schiffswandeinteilung, wie wir sie in S. Peter-S. Paul plastisch durch vorgelegte Säulen, in S. Angelo durch aufgemalte, gesehen haben.

Nach einer Urkunde im Florentiner Kapitelarchiv aus dem Jahre 1271 (1272?) „si lavorava il mosaico di detta chiesa" ergibt sich eine beiläufige Datierung der Mosaiken[3]).

---

[1]) Wohl mit Rücksicht auf den Zweck des Baues ist die Geschichte des hl. Johannes, des Täufers, besonders berücksichtigt. (12 Bilder aus dem Leben des Heiligen.)

[2]) Auch in S. Maria Ant. finden wir neben den schon erwähnten Reihen alt- und neutestamentlicher Bilder und neben den Rundmedaillons eine große Darstellung des letzten Gerichtes auf dem Triumphbogen der Kirche.

[3]) Vgl. K. Frey: Vasaris Viten. Bd. I. München 1911, p. 329.

S. CECILIA IN TRANSTEVERE IN ROM

ENDLICH seien noch die Fresken der Kirche S. Cecilia in Transtevere in Rom als wichtige Parallelerscheinung der Neubemalung von S. Paul durch Cavallini erwähnt. Leider haben sich außer dem Bilde des letzten Gerichtes in S. Cecilia nur sehr spärliche Reste von der Bemalung der Längswände, die hier vor allem in Betracht käme, erhalten[1]). Auf der rechten Langschiffswand erkennt man nur mehr den Rest zweier alttestamentlicher Fresken[2]), Esau vor Isaak und Jakobs Traum. Doch die Fragmente genügen, um festzustellen, daß sich hier d e r Z y k l u s a u s d e m A l t e n T e s t a m e n t e befunden hat, während die Spuren eines Verkündigungsbildes auf der linken Schiffswand dartun, daß dem Zyklus aus dem Alten Testamente dort, hier jener d e s N e u e n gegenübergestellt war. Weiter sei darauf hingewiesen, daß sich unter diesen Fresken eine Reihe Brustbilder von Heiligen befand, aber nicht mehr wie die alten Papst- und Heiligenbilder, in antiken Rundmedaillons gemalt, sondern in gotischen Nischchen.

Hier schließt sich der Kreis unseres Exkurses, denn die Gemälde in S. Cecilia stammen von Cavallini, der S. Paul, wovon wir ausgegangen sind und wo sich dieselben Bilder aus einem altchristlichen Zyklus erhalten hatten, neu bemalte, wobei er dort die alten Fresken als Vorlagen benutzte, für S. Cecilia sie aber von S. Paul übernahm.

Mit dieser Kirche vollenden wir die Reihe derjenigen Gotteshäuser, in denen sich eine Gruppe verwandter Ausstattung in ikonographischer und dispositioneller Hinsicht gezeigt hat. Ohne Zweifel war diese Gruppe einmal zahlreicher an Objekten, aber die Zeit hat ganze Zyklen von den Wänden gewischt, und zweifellos gibt es in Italien wohl noch manches kleine Heiligtum, das dieselbe Tradition aufweist, uns aber unbekannt geblieben ist. Die erwähnten Kirchen, bei welchen hier das erstemal versucht wurde, sie in eine zusammenhängende Reihe zu ordnen, zeigen, daß ihnen ein sehr altes Programm der malerischen Ausstattung zugrunde liegt. Kirchen, in denen dieses Programm gelockert, ikonographisch verschieden, oder nur in einzelnen Teilen nachklingend durchbricht, ließen sich viele anführen, doch schienen sie das klare Bild eher zu trüben als zu ergänzen. Wie stark diese Tradition selbst noch im 16. Jahrhundert war, sehen wir an der sixtinischen Kapelle, die im Programm der Bemalung alle wesentlichen Elemente des alten Typus wieder aufweist: An den Langhauswänden Bilder aus dem Alten und Neuen Testamente, Michelangelo malte an der Decke die Genesisdarstellungen, die Propheten und Sibyllen[3]), und, wie um das Programm ganz zu vervollständigen, das letzte Gericht,

[1]) cf. Hermanin: Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Transtevere; in Le Gallerie nazionali ital. 1902, p. 61ff.

[2]) Abb. Aubert, op. cit., Taf. 46 und 47.

[3]) Die erste Sibyllendarstellung befindet sich in S. Angelo in Formis.

das wir bei vier der besprochenen Kirchen, in S. Maria Antiqua, S. Angelo in Formis, im Baptisterium von Florenz und in S. Cecilia in Transtevere, gefunden haben. Und liegt nicht auch darin eine auffallende retrospektive Erscheinung, daß bei Michelangelo in einzelnen Bildern auch die alte kontinuierende Darstellungsart wiederkehrt? Der mächtigste Bahnbrecher einer neuen Kunst, trägt pietätvoll eine alte geheiligte Tradition in seine Zeit.

7

BEZIEHUNGEN ZUR BUCHMALEREI

DA illustrierte Bücher als Vorlagen für Wandgemälde (S. Marco in Venedig und die Cottonbibel) und umgekehrt Wandgemälde als Illustrationen für Bücher (Codex Rossanensis) kopiert wurden, so ist von vornherein anzunehmen, daß sich in der Buchmalerei Beziehungen zu unseren Wandgemälden finden ließen, wenn sich uns ein reicheres Material altchristlicher Bilderkodizes erhalten hätte. Vielleicht ließe sich dann auch hier eine ähnliche Abhängigkeit nachweisen, wie bei den Mosaiken der Vorhalle von S. Marco in Venedig.

Wir fanden einzelne ikonographische Eigentümlichkeiten in allen besprochenen Zyklen gemeinsam auftauchen: das erste Schöpfungsbild mit dem Schöpfer oben im Halbkreise, das Sitzen des Schöpfers bei den weiteren Schöpfungsbildern auf der Sphärenkugel (nur in der Capella Palatina stehend), die fast konstante Vereinigung getrennter Szenen zu einem Bilde, wie der Tod Abels und der Fluch über Kain, der schlafende Jakob und Jakob salbt den Stein, den merkwürdigen Bau der Arche usw.

Diese gemeinsamen Elemente, die sich aus einem Urstamme überall erhalten haben, sind Kennzeichen der verwandten Abstammung. Daß durch das fortwährende Benützen der alten Vorlagen einzelne Kompositionen in den zeitlich oft so weit auseinander liegenden Zyklen Veränderungen erlitten, daß vielleicht auch ganz neue Kompositionen geschaffen wurden, ist nicht auffallend.

Den Grundstamm unseres Bilderkreises kennen wir nicht; er liegt wohl in einer Zeit, aus der sich uns keine einzige illustrierte Handschrift erhalten hat. Über einige auffallende Beziehungen zur Wiener Genesis werden wir noch zu handeln haben. Eines scheint sicher, daß diese Urvorlage eine ganz verschiedene gewesen sein muß als die Cottonbibel.

Venturi, der, wie schon erwähnt, einige der barberinischen Zeichnungen veröffentlichte, glaubte auch die Vorlage zu den Gemälden angeben zu können und nennt eine Bibel der vatikanischen Bibliothek (Cod. barb. lat. 587)[1]). Man würde nun eine reich illustrierte Bibel, mit unserem Bilderkreise übereinstimmend, erwarten, doch der erwähnte Kodex enthält bloß acht Darstellungen auf einem Blatte (S. Abb. 33).

[1]) Es sei der Zyklus von S. Paul und jener von Assisi „derivata da una stessa fonte, che potrebbe essere ad esempio la biblia di Santa Cecilia (Cod. barb. lat. 587)", Storia V, p. 331.

Die acht schlecht gezeichneten Bildchen zeigen nur, daß auch in der Buchmalerei des Mittelalters — die Bibel trägt die Jahreszahl 1097 — der alte Bilderkreis verwendet wurde.

Erwähnenswert ist hier noch eine Abhängigkeit der Buchmalerei in der Art der Umrahmung und Zusammenstellung der Bilder von der Monumentalmalerei. Bei einzelnen Büchern der Fuldaer Buchmalerei hat Zimmermann diese Abhängigkeit betont[1]). Wir finden in diesem Kunstkreise sehr häufig die Buchbilder, durch Säulchen und Gebälk umrahmt, selbst in zwei Ordnungen übereinander gestellt, ja sogar die Rundmedaillons mit den Bildern der Evangelisten[2]) unter den Bibelbildern, so daß man unwillkürlich an den Typus der Monumentalmalerei, wie wir ihn in S. Peter-S. Paul gefunden, denkt, wobei natürlich nicht eine direkte Beziehung vorzuliegen braucht.

Wir haben ferner schon hingewiesen auf die byzantinischen Genesiszyklen der beiden Oktateuche und sind zu dem Resultate gekommen, daß im allgemeinen starke ikonographische Verschiedenheiten unsere Zyklen von jenen Darstellungen trennen. Einzelne Übereinstimmungen aber deuten darauf hin, daß sich beide Linien in ältester Zeit einmal berührt, vielleicht von demselben Urstamme ausgegangen sind, dann aber, getrennt entwickelt, eigene Wege gegangen sind.

Wenn man das Malerbuch der Athosklöster[3]) durchliest, kann man im allgemeinen dieselben Beobachtungen machen. Es finden sich vereinzelte Übereinstimmungen, aber meist viel größere Verschiedenheiten. Vor allem fehlt im Malerbuche das für unsere Zyklen so charakteristische erste Schöpfungsbild (Fol. 23). Das Malerbuch beginnt die Genesis mit der Erschaffung Adams, doch auch hier schreibt es[4]) vor „Gott steht . . . und Adam steht", wogegen wir im römischen Zyklus durchweg das Sitzen Gottes auf der Sphärenkugel gefunden haben (nur in der Capella Palatina steht Gott, Adam aber liegt). Ähnlich beschreibt das Malerbuch die Erschaffung Evas (hervorkommend aus der Seite Adams) und die Arbeit vor dem Paradiese, Adam mit der Hacke grabend, Eva spinnend[5]). Im Opfer Kains und Abels schreibt das Malerbuch zwei Altäre vor, auf unseren Zyklen opfert Kain und Abel immer auf demselben Altare. Wir fanden fast durchgehends die so auffallende Vereinigung der beiden Bilder: Kain erschlägt Abel u n d Fluch Gottes über Kain; die letzte Szene kennt das Malerbuch überhaupt nicht, wogegen es ein Bild einfügt, das wir in unseren

---

[1]) H. Zimmermann: Die Fuldaer Buchmalerei in karolingischer und ottonischer Zeit. Jahrbuch der Zentral-Kommission 1910, p. 10: „An eine direkte Einwirkung der Monumentalmalerei, in der diese Art der Bildrahmung durch die architektonische Wandgliederung der ausgehenden Antike heimisch geworden war, ist nicht zu denken, obwohl sie letzten Endes zweifellos darauf zurückgeht."

[2]) Abbildungen op. cit. Fig. 2, 3, Taf. II, Fig. 5, 14, Taf. IV.

[3]) G. Schäfer: Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos. Trier 1855.

[4]) § 75.

[5]) § 81.

Zyklen n i e gefunden: Adam und Eva beweinen den Abel[1]). Durchaus verschieden ist der Bau der Arche. Unser Bilderkreis zeigt Noe stehend oder auf einem Throne sitzend, den Bau der Arche leiten, während das Malerbuch angibt, daß Noe mit einem Gefäß in der Hand die Arche mit Harz bestreiche[2]). Es zeigte sich ferner häufig in westlichen Zyklen die Vereinigung der beiden Szenen auf einem Bilde: Jakobs Traum u n d Jakob salbt den Stein. Die zweite Szene kennt das Malerbuch wieder nicht. Aus dem Leben Moses' beschreibt das Malerbuch Bilder, die wir in S. Paul nicht finden[3]), wohl aber erwähnt es auch die zehn ägyptischen Plagen, doch ist dabei etwas sehr Auffallendes zu beachten. Das Malerbuch beschreibt sonst durchaus die Art und Weise, wie die Szenen darzustellen sind, bei den zehn Plagen aber erklärt es nur die erste (Aron verwandelt das Wasser in Blut), alle übrigen Plagen folgen als kurze Aufzählung ohne Anleitung für den Maler, ja nicht einmal als eigene Bilder, da sie alle unter demselben Paragraph (122) ohne eigene Aufschrift, was doch sonst im Malerbuch für jedes Bild Regel ist, aufgezählt werden[4]). Wir finden auch wirklich in den gesamten Athosmalereien die Szenen mit den ägyptischen Plagen niemals dargestellt, vom Leben Moses' sehen wir bloß: Moses vor dem brennenden Dornbusch, die Gesetzgebung auf Sinai[5]), die Auffindung Moses' und den Durchzug der Bundeslade[6]).

In den Handschriften der Klöster findet sich von Mosesszenen nur die Belehrung des Volkes durch Moses (Watopädi N. 609 und 633), der Durchzug durchs Rote Meer und Moses schlägt den Quell aus dem Felsen[7]). In einem Psalter zu Pantokratoros hat der Buchmaler einen Vers eines Psalmes illustriert, der an die Plagen in Ägypten erinnert. Zwei sitzende Ägypter werden da von einem Schwarm von Mücken, Heuschrecken und Fröschen belästigt[8]); die ganze Darstellung ergibt sich aus dem Psalmtexte und hat mit unseren Darstellungen, wo Moses, Aron und Pharao auftreten, nichts gemein. Alttestamentliche Bibel hat sich in den Athosklöstern nur eine einzige erhalten[9]), der Oktateuch zu Watopädi (N. 515, 11. oder 12. Jahrhundert), dessen erste Bücher aber, Genesis und Exodus, die für uns in Betracht kämen, verloren gegangen sind.

Eine besondere Beachtung verdient noch der Ashburnham Pentateuch[10]),

---

[1]) § 87.

[2]) § 88.

[3]) § 118, 119, 120.

[4]) op. cit. p. 121, vgl. auch Anm. 4.

[5]) In der Klosterkirche zu Lawra, s. Heinrich Brockhaus: Die Kunst in den Athosklöstern. Leipzig 1891.

[6]) op. cit. p. 62, 66, 87.

[7]) op. cit. p. 175, 176.

[8]) Abbildung op. cit. Taf. 20.

[9]) op. cit. p. 178.

[10]) Oscar von Gebhardt: The Miniatures of the Ashburnham Pentateuch. London 1884. — Darauf beziehen sich die oben angeführten Tafeln.

denn er zeigt die Bücher Genesis und Exodus illustriert. Doch alle Illustrationen weisen auf einen absolut verschiedenen Kreis hin!

In den Genesisbildern steht der Schöpfer, neben ihm erscheinen, je nach dem Schöpfungstage, Wasser, Erde, Berge (Taf. II). Die Geschichte Adams und Evas, Kains und Abels (Taf. III), Noes (Taf. IV, V) finden wir im Ashburnham Pentateuch reich illustriert, aber ikonographisch so stark verschieden, daß es klar wird, daß hier keine Verwandtschaft oder Abhängigkeit vorliegt. Und so geht es weiter — in ungemein reichen Architekturen spielen sich die Geschichten Abrahams, Isaaks und Jakobs ab (Taf. VI—X), weitläufig und ausführlich erzählt. Es folgt die Geschichte des ägyptischen Josefs, aber wieder ikonographisch vollkommen verschieden (Taf. XI und XII). Im Ashburnham Pentateuch finden wir — für uns das Wertvollste — auch die Geschichte des Moses in Ägypten ausführlich illustriert. Wir sehen die Fronarbeiten und Qualen des israelitischen Volkes, zweimal sogar Moses und Aron vor Pharao (Taf. XIV), aber ikonographisch ganz abweichend von unseren Darstellungen wiedergegeben. Vor allem aber fehlen hier die Bilder der ägyptischen Plagen, die wir Bild auf Bild in S. Peter-S. Paul aufeinander folgen sahen. Der Ashburnham Pentateuch bringt als einzige Illustration die Klage der Ägypter über den Verlust ihrer Erstgeborenen[1]), eine Reihe von Räumen, in denen man Personen, über die Leichen hingestreckt, weinen sieht; im letzten Hause fliegt ein Engel mit dem Schwerte durch den Raum (Taf. XVI).

Da auch der karolingische Bilderkreis[2]) die Illustrationen zu den ersten Büchern des Alten Testamentes in der weitläufigen Form, wie sie uns in den römischen Monumentalmalereien entgegentrat, nicht kennt — nur einige Szenen aus der Schöpfungsgeschichte und der Geschichte Adams und Evas werden illustriert, z. B. in der Bibel von S. Paul in Rom, der Bibel Karls des Kahlen in Paris —, so haben wir in den Bilderreihen von S. Peter-S. Paul einen Zyklus vor uns, der sich in keiner früheren illustrierten Handschrift so reich nachweisen ließe, und der sogar in der Geschichte der ägyptischen Plagen ikonographische Unika in sich schließt.

8

Als Resultate unserer bisherigen Untersuchung können wir feststellen:

1. Aus den Zeichnungen des Cod. barb. lat. 4006 konnten wir die malerische Ausschmückung der alten Paulskirche vollständig rekonstruieren (Plan I und II).

2. Durch einen Vergleich der Aufzeichnungen Grimaldis über die alte Peterskirche, Cod. barb. lat. 2733, mit den barberinischen Zeichnungen Cod. barb. lat. 4006 ließ sich die malerische Ausstattung der alten Petersbasilika als vollkommen über-

[1]) Es ist auch eine Menge lebender und toter Tiere dargestellt, was wohl an die Plage: Hagel tötet das Vieh, erinnern soll. (Moses und Aron und Pharao aber finden sich nicht.)

[2]) Fr. Leitschuh: Der Bilderkreis der karolingischen Malerei. Bamberg 1889.

einstimmend, sowohl in der Anordnung der Gemälde, als auch in der Wahl derselben Bilder, mit jener der alten Paulskirche darstellen. (Plan III unp IV.)

3. Die Übereinstimmung der malerischen Ausstattung dieser beiden wichtigen altchristlichen Kultusstätten legte die Vermutung nahe, daß die beiden römischen Schwesterkirchen S. Peter und S. Paul als Vorbilder für die Ausschmückung anderer Kirchen gewirkt haben dürften. Diese Vermutung bestätigte sich, indem wir eine Reihe kirchlicher Gebäude fanden, die in der Art der malerischen Ausschmückung und durch mehr oder weniger getreue Übernahme des Bilderkreises von S. Peter-S. Paul ihren Zusammenhang mit den rekonstruierten altchristlichen Apostelkirchen bekunden. Diese Kirchen sind:

a) Santa Maria Antiqua.
b) Die Abteikirche von Ferentillo.
c) S. Angelo in Formis.
d) Die Capella Palatina in Palermo.
e) Der Dom von Monreale.
f) Die Kapelle des heiligen Thomas in Anagni.
g) S. Maria ad Cryptas bei Fossa.
h) Die Oberkirche von S. Francesco, Assisi.
i) Das Baptisterium von Florenz.
k) Die Klosterkirche von Grottaferrata.
l) S. Cecilia in Transtevere.

Wir mußten uns bei der Untersuchung durchaus auf die Darstellungen aus dem Alten Testamente beschränken, weil für das Neue das Vergleichungsmaterial in S. Peter und S. Paul verloren gegangen ist. Ebenso haben wir alle jene Kirchen, von deren Malereien uns nur literarische Nachrichten oder Tituliangaben erhalten sind[1]), ausgeschlossen, weil diese Nachrichten ein zu ungenaues Bild geben und die Carmina meist vor den Gemälden entstanden, nur zur Auswahl passender Erklärungsverse oder biblischer Szenen dienten. „Eligantur, qui picturis conveniant"[2]).

---

[1]) Vgl. Steinmann: Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande vom V. bis XI. Jahrhundert. Leipzig 1892.

De Rossi: Incr. christ. Sehr viele Beispiele.

J. v. Schlosser: Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters. Wien 1896.

[2]) Wir haben absichtlich den Ausdruck „Concordantia veteris et novi Testamenti", wie man gewöhnlich die Gegenüberstellung des Alten und Neuen Testamentes nennt, vermieden, weil er im eigentlichen Sinne, d. h. so, daß bestimmten Bildern aus dem Neuen Testamente die typischen Vorbilder aus dem Alten Testamente mitgegenseitiger Beziehung gegenübergestellt werden, etwa wie sich das im späten Mittelalter in der Armenbibel ausgebildet hat, nicht zutrifft. Wir fanden immer ein in den einzelnen Bildern unabhängiges Erzählen der alt- und neutestamentlichen Geschichten. — In erhaltenen alten Gemäldebeschreibungen finden wir meist auch die Concordanz angestrebt, „in veteri novitas atque in novitate vetustas". Vgl. v. Schlosser, op. cit. p. 28.

Man kann mit gutem Recht annehmen, daß unter den zerstörten altchristlichen und mittelalterlichen kirchlichen Malereien viele waren, die mit unserem Ausstattungstypus und Bilderkreis zusammenhingen[1]). Die oben angeführten Kirchen sind nur ein erhaltener spärlicher Bruchteil, der aber doch eine halbwegs geschlossene Tradition von der altchristlichen Zeit bis ins 13. Jahrhundert erkennen ließ.

4. Wenn wir endlich den Bilderkreis aus dem Alten Testamente in rein ikonographischer Hinsicht betrachten, so finden wir im Anschluß an Tikkanens Untersuchung, daß er a) ein ganz verschiedener als jener in S. Marco in Venedig ist[2]), (S. Abb. 32) b) können wir denselben insofern nach Rom lokalisieren, als wir ihn dort am frühesten in den Wandgemälden von S. Peter-S. Paul in der Monumentalmalerei verwendet sehen[3]).

---

[1]) In dem oben erwähnten Briefe Hadrians an Karl den Großen werden viele römische Kirchen genannt, die „cum diversis historiis et imaginibus" geschmückt waren. Mon. Germ. Ep. V p. 50 ff.

[2]) Schon Tikkanen hat die Gemälde von S. Francesco in Assisi und die Mosaiken von Palermo, Monreale und Florenz als zu einem anderen Bilderkreise gehörend, von S. Marco getrennt. Wir haben sie jenem von S. Peter-S. Paul eingereiht.

[3]) Dabei ist ein Ergebnis der folgenden Untersuchung immer vorausgesetzt, nämlich, daß der ursprüngliche Bilderschmuck von S. Paul aus altchristlicher Zeit stammend, im 13. Jahrhundert zwar teilweise (durch Cavallini) übermalt wurde, daß aber bei dieser Übermalung die alten Gemälde als „Vorlagen" benutzt wurden.

II

IHR EINFLUSS AUF PIETRO CAVALLINI

KEHREN wir nun zum Ausgangspunkte unserer Untersuchung, zu den beiden Apostelkirchen S. Peter und S. Paul und ihren Freskenschmuck, zurück.

Der Klarheit wegen sei hier der Gedankengang des Folgenden angedeutet und von vornherein betont, daß es in allen Einzelheiten nicht möglich ist, einen absolut zwingenden Beweisgang zu geben — die historischen Nachrichten sind zu mangelhaft, auch haben wir es nicht mit Originalen, sondern nur mit Kopien zu tun —, es handelt sich um eine Hypothese, die nur eine möglichste Wahrscheinlichkeit beansprucht.

Sie lautet:

1. Der ursprüngliche Freskenzyklus von S. Peter-S. Paul stammt aus altchristlicher Zeit.
2. Dieser Freskenzyklus hat sich in S. Paul zum Teil bis zur Aufnahme der barberinischen Zeichnungen (1634) erhalten, ist aber zum Teil schon im 13. Jahrhundert übermalt worden.
3. Diese teilweise Neubemalung geschah durch Pietro Cavallini.
4. Cavallini hat bei der Neubemalung der Kirche den alten frühchristlichen Zyklus als Vorlage benützt.
5. Aus diesem Benützen altchristlicher Vorlagen erklärt sich Cavallinis Stil und die neue italienische Monumentalmalerei um die Wende des 13. zum 14. Jahrhundert.

Die wichtigste historische Nachricht, die auf eine Bemalung der Basilika des heiligen Paulus in altchristlicher Zeit schließen läßt, ist der schon erwähnte Brief Hadrians an Karl den Großen: Leo papa . . et ipse fecit ecclesias, quas in musivo et diversis historiis seu[1]) imaginibus[2]) pingens curavit. Magis autem in basilica beati Pauli apostoli arcum ibidem faciens, et musivo depingens Salvatorem D. N. Jesum

[1]) Das Wort seu hat verbindende Bedeutung, also den Sinn diversis historiis et imaginibus, was sich klar aus der Verwendung der Partikel im nächsten Satze ergibt, wo es heißt: „Jesum Christum seu viginti quatuor . .", denn auf dem Triumphbogen ist Christus und die 24 Ältesten dargestellt.

[2]) Daß das Wort „imago" stricte für Bildnis genommen wurde (wie es ja dann für die Papstporträts von S. Paul sehr bezeichnend ist), erhellt aus einer anderen Stelle desselben Briefes, wo von einem Traktate des hl. Ambrosius gegen Arius die Rede ist und wo es heißt: Imaginem apostolus dicit et Arius dicit esse dissimilem. Cur imago si similitudinem non habet? In pictures homines nolunt esse dissimiles. Mon. Germ. Ep. Tom. V, pag. 52 u. 53.

Christum seu viginti quatuor seniores nomine suo versibus decoravit[1]) et a tunc usque actenus fideliter a nobis veneratur[2]). Wir haben schon erwähnt, wie bezeichnend die Stelle für die Art des Gemäldeschmuckes in S. Paul mit den biblischen Geschichten und den Papstporträts ist und warum Hadrian nur das Triumphbogengemälde ausdrücklich auf Leo I. bezieht. Daß die Wandeinteilung in S. Peter und S. Paul aufs engste mit der Antike zusammenhängt[3]), haben wir ebenfalls zur Genüge betont. Da diese Einteilung aber nur für Gemälde geschaffen sein konnte, so müssen wir auch die ursprünglichen Gemälde für diese frühe Zeit annehmen.

Endlich sei nochmals auf eine Stelle des Papstbuches[4]) verwiesen: „Hic (Leo I.) renovavit basilicam beati Petri apostoli et beati Pauli post ignem divinum renovavit"[5]). Es gibt keine bessere Erklärung für das so auffallende Übereinstimmen der Malereien beider Kirchen, als diese Zuschreibung beider Restaurationen an denselben Papst. Ja, wenn wir keinen sicheren Anhaltspunkt hätten, müßten wir nicht von vornherein annehmen, daß der bildliche Schmuck der Schiffswände mit ihrer antikisierenden Einteilung aus derselben Zeit stammt, in der der ursprüngliche Schmuck ihrer Apsiden und Triumphbögen geschaffen wurde? Diesen können wir in S. Paul mit Sicherheit Leo I. zuschreiben, in S. Peter wegen der erwähnten Putti des Apsismosaikes wenigstens derselben Zeit.

Die Frage spitzt sich also darauf zu: Hatte sich von dem altchristlichen Freskenschmuck etwas erhalten, als die barberinischen Kopien angefertigt wurden, und wieviel?

Wir haben schon öfters darauf hingewiesen, daß sich unter den barberinischen Zeichnungen eine Anzahl Bilder befindet, die sich durch ihren stark abweichenden Stilcharakter von den übrigen auffallend unterscheiden. Es sind dies 10 Blätter aus der alttestamentlichen Geschichte, nämlich Fol. 37: Auszug Abrahams zum Opfer, Fol. 38: Abraham opfert Isaak, Fol. 39: Isaak segnet Jakob, Fol. 40: Isaaks Traum und Isaak salbt den Stein, ferner Fol. 55: Moses verwandelt das Wasser, Fol. 56: Plage der Mücken, Fol. 57: Hagel tötet das Vieh, Fol. 58: Hagel tötet die Menschen, Fol. 59: Plage der Heuschrecken, Fol. 60: Tod der ägyptischen Erstgeburt. (S. Abb. 6—9 u. Abb. 17—22.)

---

[1]) Gemeint ist die heute noch erhaltene Inschrift:

Placidiae pia mens operis decus omne paterni
Gaudet pontificis studio splendere Leonis.

[2]) Mon. Germ. Ep. Tom. V, p. 50 (10).

[3]) Vgl. die Zeichnungen San Gallos nach der esquilinischen Basilika, Abb. Venturi I, Fig. 42.

[4]) Lib. pont., éd. Duchesne, Paris 1886, p. 239.

[5]) Ein Blitzschlag hatte die alte Basilika des Theodosius und Honorius (Inschr. des Triumphbogens: Theodosius cepit perfecit Honorius aulam) beschädigt.

Diese Blätter unterscheiden sich von den übrigen barberinischen Kopien:[1])

a) Die Personen sind auf diesen Blättern klein gestaltet, sie haben kinderhafte Proportionen und jugendliche Gesichter. Das ist besonders auffallend bei den Mosesszenen, wo Moses und die den König assistierenden Soldaten Kindern gleich sehen; auch die beiden Knechte in Abrahams Auszug zum Opfer sind zwei Knaben. Wo es aber darauf ankommt, alte Personen darzustellen, wie Abraham oder den Moses begleitenden Aron, gleicht der Kopftypus entfernt antiken Götterköpfen.

b) Die Kleidung unterscheidet sich von jener der übrigen Zeichnungen dadurch, daß die begleitenden Personen fast durchaus nur mit dem kurzen, bis zu den Knien reichenden Ärmelgewand bekleidet sind, während die feierlichen Personen in reicher antiker Gewandung erscheinen, deren Faltenbildung besonders stark von den übrigen Bildern absticht (z. B. Fol. 38, 58 und 59, Abb. 7, 20 und 21). Besonders sei noch die Verzierung der Kleider durch den roten antiken Schulterklavus erwähnt.

c) Ganz auffallend sind in diesen Blättern die Architekturen. Wir finden kein einziges Gebäude, das über ein allereinfachst geformtes Giebelhäuschen hinausgeht (Fol. 57, 58, 59, 60, Abb. 19, 20, 21 und 22). Soll eine größere Architektur dargestellt werden, wird einfach das primitive Giebelhäuschen neben einem zweiten solchen gestellt (Fol. 37, 39, 56, Abb. 6, 8 und 18). Man vergleiche dagegen die geräumigen großen Architekturen der übrigen Blätter (z. B. Fol. 41, 42, 46, 53, Abb. 10, 11, 13 u. 15). Es sei noch bemerkt, daß bei diesen Blättern häufig die Personen durch Beischrift ihrer Namen kenntlich gemacht sind (Fol. 37, 38, 39, 40, 56, Abb. 6, 7, 8, 9 und 18), eine Erscheinung, die wir bei den übrigen Blättern nicht finden. — Das sind einige der wichtigsten Unterschiede, die diese zehn Bilder als stilistisch verschieden von den übrigen kennzeichnen.

Welchen Stil repräsentieren diese zehn Blätter der barberinischen Kopien? Welcher Zeit gehörten die betreffenden Originale an?

Es ist durchaus der Stil der altchristlichen Kunst.

Schon aus den oben angeführten unterscheidenden Merkmalen, die diese zehn Blätter den anderen Kopien gegenüber aufweisen, ging das zum Teil hervor. Doch wir wollen durch Vergleiche mit altchristlichen Denkmälern die Behauptung erhärten.

1. Kopftypus und Gestalt.

Die Personen als jugendliche Gestalten zu bilden, ist ein Zug der altchristlichen Kunst. Man könnte von dem jugendlichen Christustypus der Katakomben

[1]) Wir beschänken uns beim Vergleich auf die Szenen aus dem Alten Testamente, d. i. den Bildern auf der rechten Schiffswand, da sich jene auf der linken mit den Szenen aus der Apostelgeschichte genau datieren lassen.

bis zu den vielen jugendlichen Christusköpfen in den ravennatischen Mosaiken hinweisen[1]); aber nicht bloß Christus wird im jugendlichen Alter dargestellt, es geschieht dies auch bei allen nicht ausdrücklich als „alt" auftretenden Personen. In den Mosaiken von S. Maria Maggiore begegnen wir Bild für Bild dem jugendlichen Kopftypus, besonders in den Soldaten[2]). Und wie der Kopf, so sind auch die ganzen Gestalten knabenhaft wie in unseren Zeichnungen. Die altchristliche Buchmalerei kennt ebenfalls häufig genug die jugendlichen Figuren. In den Bildern der Wiener Genesis[3]) treffen wir immer wieder diese kurzen, puppenhaften Kinderfiguren mit den bartlosen Gesichtern und jener perückenhaften Haartracht, ebenso wie in den Soldaten der Quedlinburger Itala[4]). Auch die Plastik bildet dieselben Körper; wir finden sie auf der Tür von Santa Saba[5]) und jener des heiligen Ambrosius in Mailand[6]). Treten aber alte oder Standespersonen auf, wie Abraham, Aron und der König in den Zeichnungen, dann erscheinen sie in langem, lockigem Haar- und Bartschmuck. Es ist derselbe Typus, wie wir ihn z. B. in S. Maria Maggiore in dem Bilde „Verehelichung des Moses" im Priesterkopfe wiederfinden[7]).

2. Kleidung.

Die unbedeutenderen Personen in diesen zehn barberinischen Zeichnungen sind mit einer einfachen, bis an die Knie reichenden antiken Ärmeltunika bekleidet, die um die Lenden gegürtet ist[8]). Die Hirten und Knechte in den Mosaiken von S. Maria Maggiore[9]), die Brüder Josefs in der Wiener Genesis[10]) tragen fast durchaus dasselbe einfache Kleid und sind, wie auf unseren Zeichnungen, bloßfüßig oder haben wie Isaak im Gang zur Opferung (Abb. 6) dieselbe hohe Fußbekleidung. Wir finden die gleiche Gewandung auch im Habakukbilde und in den Knaben des Eliasbildes von S. Saba[11]). Die feierlichen Personen da-

---

[1]) J. Wilpert: Le pitture delle Catacombe romane. II. Teil. W. Goetz, Ravenna. Leipzig 1901. p. 74—77.

[2]) J. P. Richter: The golden age of classic christian art. London 1904.

[3]) Hartel-Wickhoff: Die Wiener Genesis. Wien 1895.

[4]) V. Schultze: Die Quedlinburger Itala-Fragmente. München 1898. In diesen sind die Nebenpersonen kleiner dargestellt als die Hauptpersonen, ähnlich wie Fol. 37 (S. Abb. 6), die Knechte im Aufzug Abrahams zum Opfer. Vgl. auch dasselbe Bild im Cosmas Indicopleustes. Abb. Venturi Storia I, Fig. 147.

[5]) J. Wiegand: Das altchristl. Hauptportal an der Kirche der hl. Saba. Trier 1910.

[6]) A. Goldschmidt: Die Kirchentür des hl. Ambrosius in Mailand. Straßburg 1902.

[7]) Richter, op. cit. Taf. 15 u. 16.

[8]) Vgl. J. Braun: Die liturg. Gewandung. Freiburg 1907. Über die antike Tunika als Arbeitskleid, p. 63.

[9]) Richter, op. cit. Taf. 10.

[10]) Hartel-Wickhoff, op. cit Taf. XV u. a.

[11]) Wiegand, op. cit. Taf. XIX u. XX.

gegen sind mit Unterkleid und Toga bekleidet, deren Parallele wir in den erwähnten Denkmälern ebenfalls fortwährend wiederfinden[1]).

Die Soldaten in den Bildern von S. Paul sind ausgerüstet mit Helm, Panzer, Lanze und dem großen ovalen Schild, wie jene auf den Mosaiken von S. Maria Maggiore[2]), auf den Bildern der Wiener Genesis[3]) und dem Itala-Fragmente[4]). Besonders ähnlich aber sind sie den Soldaten auf der Tür des heiligen Ambrosius[5]), jenen der vatikanischen Virgilhandschrift[6]) und der Mailänder Ilias[7]). Die Verzierung der Kleider durch den Klavus in unseren Zeichnungen ist ebenfalls antiken Ursprunges und findet sich durchaus in S. Maria Maggiore[8]) und der Wiener Genesis[9]).

3. Architektur.

Die schon erwähnte primitive Giebelhausarchitektur finden wir genau in derselben Form in S. Maria Maggiore wieder[10]). In der Wiener Genesis ist sie wohl meist reicher gestaltet, doch ebenso nur im andeutenden Charakter eines Raumes. In den Itala-Fragmenten sind nur sehr wenig Architekturen gegeben, das Grabmal Rachels aber ist gleichfalls durch ein kubisches Häuschen angedeutet[11]). Die einfachen Giebelhäuschen treffen wir ferner auf der Tür des heiligen Ambrosius[12]) und jener von S. Saba[13]), besonders oft auf altchristlichen Elfenbeinschnitzereien[14]).

4. Landschaft.

Die Landschaft auf diesen zehn barberinischen Blättern gibt durchaus eine unbeschränkte Raumdarstellung mit wenig Detail. Sie ist dadurch gebildet, daß die Personen auf einem Vordergrundstreifen stehen, der sich nach dem Hintergrunde hin in den unendlichen Raum verliert, indem nur einzelne Bodenformen flüchtig (unkonturiert) angedeutet werden, während ein welliger, fast unbestimmter Horizont — man vergleiche dagegen die scharf umrissenen Formen bei

---

[1]) Kleid Abrahams, Fol. 38 (S. Abb. 7); vgl. Richter op. Taf. 7 (1).

[2]) Richter, op. cit. Taf. 25 (1).

[3]) Hartel-Wickhoff, op. cit.

[4]) Schultze, op. cit.

[5]) Goldschmidt, op. cit. Taf. III, Köpfe und Helme sind neu, Taf. VI.

[6]) Abbildung Venturi, Storia I, 126.

[7]) Abbildung Venturi, op. cit. 127, 129.

[8]) Richter, op. cit. Taf. 9.

[9]) Goldschmidt, op. cit. p. 21: „König Saul ist durch den langen, auf der Schulter geknüpften Mantel ausgezeichnet". Vgl. König Pharao auf Fol. 55 u. 60 (Abb. 17 und 22).

[10]) Richter, op. cit. Taf. 10, 2, 4, 5, 6.

[11]) Schultze, op. cit. Taf. I.

[12]) Goldschmidt, op. cit. Taf. III unten, die obere viel reichere Architektur ist neu ergänzt; vgl. Taf. VI.

[13]) Wiegand, op. cit. Taf. V.

[14]) H. Graeven: Elfenbeinwerke; auch Venturi I: Das Elfenbeinkästchen in Brescia, Abb. 273—277.

den meisten übrigen Kopien — gegen die Luft abschließt, oder besser gesagt, darin überzugehen scheint (besonders in Fol. 37, 38, 40, 55, 56, 57, Abb. 6, 7, 9, 17—19). Es ist im Grunde dieselbe Landschafts- und Raumdarstellung, die wir in den Mosaiken von S. Maria Maggiore finden, wo ebenfalls die Grenze zwischen Boden und Luft[1]) nicht mehr zu bemerken ist, sondern beide ineinander verschwimmen. Durchaus verwandt ist diese Landschafts-(Raum-)darstellung ferner jener der Illusionisten der Wiener Genesis, besonders des dritten. Man braucht bloß Fol. 38 (Abb. 7) mit Taf. XLV[2]) zu vergleichen, und man wird sogleich die gleiche Ausdrucksform finden. Wir können zudem auf Fol. 38 eine merkwürdige Erscheinung beobachten. Links hinter Abraham stehen auffallend „gedrehte" Berge. Die Wiener Genesis weist in dem erwähnten Blatte (Taf. XLV) nicht bloß eine analoge Landschaftsbildung auf, sondern wir treffen dort sogar ganz dieselben „gedrehten" Berge. Dieses Bild der Wiener Genesis würde uns dann auch erklären, wieso der barberinische Zeichner auf diese merkwürdige Bergform kommt, denn wir müssen uns die Bilder von S. Paul ebenfalls als Werke der illusionistischen Malerei vorstellen. Die sehr ungewohnte Hintergrundbildung auf Fol. 55 (Abb. 17) kann nichts anderes sein als eine Wolkenmasse, die von den Gewässern des Landes aufsteigt — das Bild stellt die Verwandlung der Gewässer in Blut dar —, dann dürfen wir uns vielleicht auch ähnlich farbig abgestimmte Lufterscheinungen in das Original denken, wie sie in der Wiener Genesis angestrebt werden.

Die Landschafts- und Tiefendarstellung ist also in diesen Bildern im vollen Besitze jener Mittel, die ihr gestatten, einen unbeschränkten Raum mit weitem Horizont rein malerisch, ohne Kulissenabschluß, wiederzugeben; wie sie der spätantiken Malerei eigen ist.

Zu bemerken wäre noch in den Mosesbildern die Darstellung des Aron, der Moses begleitet. Aron erscheint immer neben dem Wundertäter, hinter einem Hügel hervorkommend. Der Grund dieser Anordnung ist nicht klar. Dieses „Hervorkommen" hinter dem Hügel erinnert aber an die Darstellungen des Josua Rottulus, wo wir z. B. die Krieger fortwährend hinter einem Berge hervormarschieren sehen, um die Handlung dann weiterzuführen[3]).

5. Art und Weise der Erzählung.

Betrachtet man die Komposition der Bilder Fol. 55, 56, 57, 58, 59 und 60 (Abb. 17—22), dann wird die große Ähnlichkeit derselben auffallen. Diese fortwährende Wiederholung derselben Komposition entspringt nicht einem

[1]) Richter, op. cit. Taf. 24, wo der Boden in wunderbaren Abtönungen unvermerkt in die Luft mit goldenen und blauen Streifen übergeht.

[2]) Hartel-Wickhoff, op. cit.

[3]) Il Rottulo di Giosue, codice vat. pal. 431, riprodutto da cura della Bibl. vat. Milano 1905.

künstlerischen Prinzipe, sondern erfolgt aus dem Grunde, die biblische Erzählung der ägyptischen Wunder möglichst genau und eingehend dem Beschauer vor Augen zu führen[1]). Es spricht sich darin jener didaskalische Charakter aus, der der altchristlichen Malerei überhaupt eigen ist. Die fortwährende einförmige Wiederholung derselben Komposition wird in Kauf genommen für den Zweck, den Beschauer möglichst genau über die biblische Erzählung zu belehren. Es ist sehr bezeichnend, daß man im 13. Jahrhundert, als der alte Zyklus bis auf diese Überreste bemalt wurde, die einförmigen Kompositionen überging, — die biblische Erzählung kürzte — und auf das Schlangenwunder vor Pharao (Fol. 53) gleich die letzte der ägyptischen Plagen, den Tod der Erstgeburt, folgen ließ (Fol. 54); denn in dieser Zeit war der Zweck der Malereien nicht mehr ein so rein lehrhafter, und so konnte man die einförmigen, rein textlichen Kompositionen fortlassen.

6. Einzelheiten.

Es lassen sich noch verschiedene einzelne Erscheinungen anführen, die diese Bilder mit altchristlichen Denkmälern gemein haben. So treffen wir hier den wundertätigen Moses immer mit einem Stab in der Hand, wie auf altchristlichen Darstellungen die wunderwirkende Person damit ausgezeichnet ist[2]). Der thronende König von den stehenden Soldaten begleitet begegnet uns auf der Tür des heiligen Ambrosius und in der Wiener Genesis. Die auf den Knien liegenden Personen, die mit ihrem Haupte die Erde berühren (Fol. 58), finden wir häufig im Josua Rottulus. Die Darstellung des Hagels (Fol. 57 und 58) mit den großen Kugeln, die oben aus dem Himmelskreise fallen, zeigt sich ganz gleich im Gregor von Nazians[3]) der Pariser Bibliothek, dessen Bilder, wie jene des Rottulus, von altchristlichen Vorlagen abhängig sind. Endlich sei noch erwähnt, daß sich unter den Bildern der Propheten zwischen den Fenstern einzelne befinden, die sehr deutlich den altchristlichen Stilcharakter aufweisen, wie z. B. Fol. 1 (Abb. 1). Die jugendliche Gestalt mit der schönen, gut verstandenen Gewandanordnung erinnert sehr, um ein Beispiel zu nennen, an die Heiligenfiguren der Capella di Santa Restituta in Neapel[4]).

Aus den angeführten Vergleichen ergibt sich, daß diese zehn Bilderkopien die historischen Nachrichten bestätigen und daß sie Reste der altchristlichen Bemalung der Basilika sind, die sich bis zur Aufnahme der barberinischen Zeichnungen erhalten hatten.

Nun könnte man den Einwand machen, die Bilder, in denen sich der alt-

---

[1]) Ähnlich wiederholen sich im Josua Rottulus die Bilder der heranmarschierenden Soldaten und der Kämpfe, die sich untereinander sehr ähnlich sind.

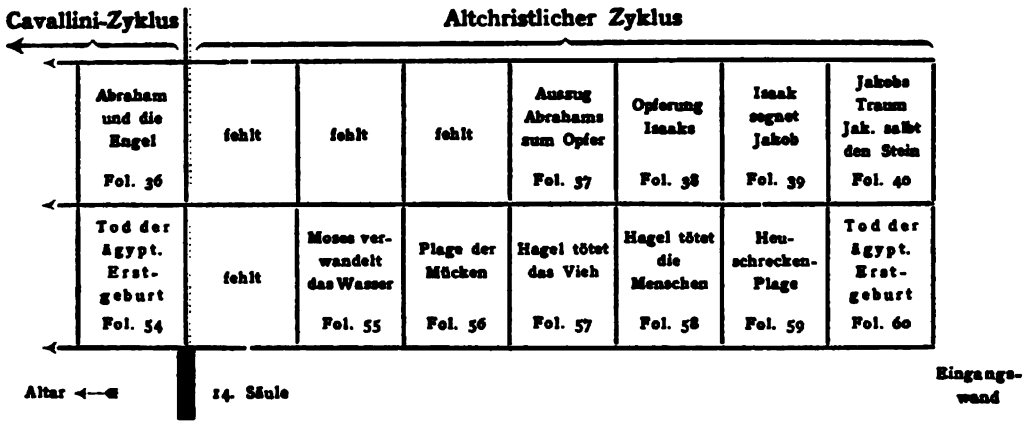
[2]) Auf Sarkophagen, vgl. Venturi I, Fig. 185. Christus auf der Tür von S. Saba in den Wunderszenen, Venturi I, Fig. 309. Elfenbeinkästchen von Brescia, ebend. Fig. 276.

[3]) Vgl. H. Omont: Fac-Similés des Miniatura, Paris 1902, Taf. XXIX.

[4]) Abb. Venturi, Storia I, Fig. 102—104.

christliche Stilcharakter ausspricht, scheinen aus dem barberinischen Kodex zusammengesucht zu sein, da sie sich in der Paginierung des Kodex nicht folgen, sondern in zwei getrennten Gruppen, d. i. vier Blätter von Fol. 37—40 und sechs von Fol. 55 bis 60, angeordnet finden, während sich dazwischen eine Reihe Blätter mit ganz anderem Stilcharakter einschiebt.

Unsere Rekonstruktion der malerischen Ausstattung der Paulsbasilika (Plan I) gibt eine einwandfreie Erklärung dieser Erscheinung. Der Rekonstruktionsplan zeigt, daß sich die Bilder Fol. 37, 38, 39, 40 in den letzten Feldern der oberen Freskenreihe der rechten Schiffswand befanden, während die Bilder Fol. 55, 56, 57, 58, 59, 60 gerade unter den ersten Bildern, in der zweiten Bilderreihe, angeordnet waren.



Der barberinische Kodex dagegen hält in der Einreihung der Kopien den Gang der biblischen Erzählung ein und bringt folgerichtig nach dem letzten Blatt der oberen Bilderreihe (Jakobs Traum, Fol. 40) das erste der unteren Reihe vorn am Triumphbogen beginnend (Fol. 41), wodurch sich Fol. 41 bis 54 zwischen den altchristlichen Bildern im Kodex einschieben. Wir finden also die erwähnten altchristlichen Bilder genau übereinander geordnet. Mit anderen Worten: Die Übermalung im 13. Jahrhundert, von der wir gleich zu handeln haben, begann mit den Feldern am Triumphbogen der Kirche, schritt dann gegen den Eingang hin, und zwar so, daß immer die obere und untere Bilderreihe zugleich bemalt wurde, und hörte an den Feldern über der 14. Säule auf, so daß von hier bis zum Eingange hin der altchristliche Zyklus in beiden Ordnungen erhalten blieb. Fol. 37—40 (obere Reihe) und Fol. 55—60 (untere Reihe) sind genau die Blätter, die diesen Feldern entsprechen.

Bevor wir den Rekonstruktionsplan aus der Hand legen, sei noch darauf aufmerksam gemacht, daß von der 14. Säule an drei Bilder der oberen Ordnung und eines des unteren fehlen. Der barberinische Zeichner bemerkt dies ausdrücklich:

mancano tre, che non si ponno vedere punto[1]) und manca uno, che non si vede[2]). Diese Bilder waren also bereits zerstört. Auch bei Fol. 39, 40, 60 bemerken wir Beschädigungen, die der Zeichner durch die vom Verwurfe bloßgelegte Mauer wiedergibt. Der Grund ist leicht einzusehen, der alte Zyklus war eben, als die Bilder kopiert wurden, naturgemäß stärker beschädigt als der jüngere aus dem 13. Jahrhundert. Endlich ist das zweimalige Vorkommen desselben Bildes: „Tod der ägyptischen Erstgeburt" nur so erklärlich, daß es einmal im altchristlichen Zyklus dargestellt war, und dann im Zyklus des 13. Jahrhunderts wieder gemalt wurde, wobei man bei der Neubemalung aus dem (S. 62) angeführten Grunde die übrigen ägyptischen Plagen überging.

Fassen wir zusammen: Dem altchristlichen Zyklus gehörten die Gemälde von der 14. Säule bis zum Eingange hinan (vier davon zerstört) mit den Darstellungen: (obere Reihe) Auszug Abrahams zum Opfer (Fol. 37), Opferung Isaaks (Fol. 38), Isaak segnet Jakob (Fol. 39), Jakobs Traum und Jakob salbt den Stein (Fol. 40); (untere Reihe) Moses verwandelt das Wasser (Fol. 55), Plage der Mücken (Fol. 56), Hagel tötet das Vieh (Fol. 57), Hagel tötet die Menschen (Fol. 58), Plage der Heuschrecken (Fol. 59), Tod der ägyptischen Erstgeburt (Fol. 60).

* *
*

NB. Hier muß noch ein Wort über S. Peter gesagt werden. Aus der grimaldischen Beschreibung der Gemälde der alten Peterskirche, die gerade mit diesen altchristlichen Darstellungen der ägyptischen Plagen in S. Paul so auffallend übereinstimmt, sowie aus der kongruenten Ausstattung beider Kirchen und aus der Zuschreibung an denselben Restaurator Leo I. schlossen wir, daß auch der Zyklus von S. Peter konsequenterweise aus der altchristlichen Zeit stammte. Doch dem scheint eine Nachricht des Papstbuches zu widersprechen. Wir lesen von Papst Formosus (891—896): Hic per picturam renovavit totam ecclesiam beati Petri principis apostolorum[3]). Prüfen wir aber die Quelle, aus der diese Zuschreibung an Formosus erfolgt, so erweist sie sich als eine sehr späte, sie stammt aus dem 15. Jahrhundert[4]). Allerdings fußt diese Rezension des Papstbuches auf einen Bericht des sogenannten Mönches von Serakte (c. 967), der berichtet „Renovavit Formosus Papa ecclesia principis apostolorum pictura tota", doch beruhen seine Berichte für das 9. Jahrhundert nur auf eine recht unvollkommene mündliche Tradition, ja seine Unsicherheit geht so weit, daß er öfters die Namen der Päpste verwechselt, und Duchesne be-

[1]) Auf Fol. 36.
[2]) Fol. 54, auf der Rückseite.
[3]) Lib. pont. éd. Duchesne II, p. 227.
[4]) Vgl. Lib. pont. II, p. 277, nota.

zeichnet ihn als einen unsicheren Gewährsmann[1]). Wir wissen auch, daß Grimaldi die Gemälde von S. Peter immer Papst Formosus zuschreibt[2]), doch er beruft sich dabei ebenfalls auf eine sehr späte Quelle, indem er sagt[3]): „Mapheus Veggius Laudensis sci. Petri Canonicus et Martini V. Datarius hace de Formosi imaginibus scribit: Eam vero Basilicam (scilicet Vaticanam) Formosus Papa variis decorisque picturis eximie totam illustravit" (Grimaldi zitiert dabei Fol. 32 vat. Bibl.). Das ist jedoch wieder eine Quelle des 15. Jahrhunderts (Martin V., 1417—1431). Diese Angaben, die mehr als fünf Jahrhunderte später als die angeblichen Gemälde des Papstes Formosus auftauchen und wahrscheinlich voneinander abhängig sind, sind nicht glaubwürdig genug für eine bestimmte Zuschreibung an Formosus. — Die vollkommene Übereinstimmung mit dem altchristlichen Zyklus von S. Paul scheint mir auch für S. Peter für dieselbe Zeit zu sprechen. Doch selbst angenommen, daß die von Grimaldi beschriebenen Gemälde von Formosus stammen, ändert das an unserer Untersuchung nichts, denn für S. Paul, wovon wir hauptsächlich ausgingen, haben wir keine Nachricht einer späteren Bemalung durch Formosus, und wenn S. Peter wirklich wieder durch Formosus neu bemalt worden wäre, so haben sich seine Gemälde dem früheren leoninischen Zyklus angeschlossen, sonst könnten die durch Grimaldi überlieferten Bildangaben nicht so genau mit dem altchristlichen Zyklus in S. Paul übereinstimmen.

* *
*

Wir verlassen nun die Überreste des altchristlichen Zyklus von S. Paul und wenden uns den Gemälden des 13. Jahrhunderts zu, und zwar zuerst jenen der linken Schiffswand mit den Darstellungen aus der Apostelgeschichte. Darauf beziehen sich die Kopien Fol. 87—128 des barberinischen Kodex. Schon die Wiedergabe der menschlichen Gestalt, besonders aber die meist überaus reichen Architekturen verraten uns, daß die Originale einer anderen Periode angehörten, als jene Fresken, die wir gerade betrachtet haben. Wir sind aber bei diesen Gemälden so glücklich, eine ganz sichere Datierung zu besitzen. Unter dem 25. und 26. Bilde des Zyklus befand sich eine durchlaufende Inschrift, die der Zeichner kopiert hat. Auf Fol. 111 und 112 (Abb. 24 und 25) lesen wir:

PLETA EST PARS ECLESIE ....
... RIBVS DOM IHOIS SEXTVS ABBAS[4])

Die Inschrift ist zwar verstümmelt — die Endung eines Wortes ...ribus können wir am ehesten als tempo-ribus ergänzen —, doch sagt sie uns genug zu einer

[1]) Einleitung zu lib. pont. XII.

[2]) In seinem Manuskripte cod. barb. lat. 2733, p. 106: „de picturis Formosi papae", und p. 109: „paries cum historiis veteris testamenti Formosi papae".

[3]) Cod. barb. lat. 2733, pag. 109.

[4]) Die Schreibung IHOIS, anstatt IOHIS, ist sicherlich ein Fehler des Kopisten.

sicheren Datierung. Johannes VI. war Abt von S. Paul vom Jahre 1270—1279[1]). Das „Pleta est pars ecclesiae" kann nicht anders bezogen werden als auf jenen Teil der Kirche, wo sich die Inschrift befand und den der Zyklus aus der Apostelgeschichte ausfüllte, d. i. die ganze linke Schiffswand.

Betrachten wir die Kopien dieses Zyklus, so können wir aus ihnen einige charakteristische Elemente dieser Kunst erkennen. Sie zeigen noch jene stark byzantinische Richtung, die der letzten Ducentokunst fast allgemein eigen ist. In den langgezogenen Gestalten mit der meist reichen Bekleidung (Fol. 90, Abb. 23, 92, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102 und mehreren anderen des Cod. barb. lat. 4406) können wir den stark byzantinisierenden Charakter der verlorenen Originale vermuten. Ferner lassen sich auch einzelne typische Stellungen und Kompositionen, die dem allgemeinen byzantinischen Vorlagenschatze entnommen sind, erkennen[2]).

Nun hören wir jene wertvolle Nachricht Lorenzo Ghibertis über Pietro Cavallini:

> Fu in Roma uno maestro el quale fu di detta città, fu dottissimo infra tutti gl' altri maestri, fece moltissimo laborio el suo nome fu Pietro Cavallini, et vedesi dalla parte dentro sopra alle porte 4 vangelisti di sua mano in Sco Pietro di Roma di grandissima forma molto magiore, che el naturale, et due figure uno san Piero et uno san Pagolo e sono di grandissime figure molto excellentemente fatte et di grandissimo relievo et così ne sono dipinte nella nave dal'lato; ma tiene un poco della maniera anticha, cioè greca. Fu novilissimo maestro, dipinse tutta di sua mano santa Cicilia in trestevere, la magior parte di santo Grisogono fece istorie sono in santa Maria in trestevere di musaico molto egregiamente, nella capella maggiore 6 istorie. Ardirei a dire in moro non avere veduto di quella materia lavorare mai meglo. Dipinse in Roma in molti luoghi. Fu molto perito in detta arte. Dipinse tutta la chiesa di santo Francesco; in santo Pagolo era di musaico la faccia dinanzi; dentro nella chiesa tutte le parieti delle nave di meco erano dipinte storie del testamento vecchio. Era dipinto el capitolo tutto di sua mano egregiamente fatte[3]).

Die Berichte Ghibertis haben unter allen übrigen Nachrichten und Viten der italienischen Kunstschriftsteller Anspruch auf die größte Glaubwürdigkeit. „Seine Berichte", sagt Julius von Schlosser, „sind so sachlich und wahrheitsgetreu, daß seine Angaben fast sämtlich der neueren Kritik standgehalten haben." Zudem gehören die Fresken von S. Paul zu jenen Denkmälern, die Ghiberti bei seinem rö-

---

[1]) Vgl. Nicolai, op. cit.: Chronologie der Äbte von S. Paul.

[2]) Man vgl. z. B. Fol. 102 Cod. barb. lat. mit Fol. 36 des Menologium grecum Basilius II. Fol. 89 Cod. barb. lat. 4406 mit Fol. 275 Menol. grec.

Fol. 116 mit einem Blatte aus dem Evangeliar Nr. 66 der K. Bibl. Berlin; abgeb. Preuß. Jahrbuch XV, Dobbert.

[3]) Julius von Schlosser: Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten. Berlin 1912, p. 39.

mischen Aufenthalte, also etwas mehr als hundert Jahre nach ihrer Entstehung, selbst gesehen hatte. Die Aufdeckung der Fresken Cavallinis in S. Cecilia in Transtevere hat den schönsten Wahrheitsbeweis für Ghibertis Bericht und künstlerisches Urteil über unseren Meister abgelegt.

Und doch müssen wir den Bericht über S. Paul etwas modifizieren, denn wir haben gesehen, daß ein kleiner Teil der Bilder auf der rechten Schiffswand noch dem altchristlichen Zyklus angehörte. Diese zehn Bilder bilden allerdings einen verschwindenden Teil in der überaus reichen Gemäldezahl von S. Paul, doch müssen wir sie nach dem stilistischen Befunde der Kopien von Cavallinis Werken ausscheiden.

Wie steht es nun mit den Gemälden der linken Schiffswand, mit dem Zyklus aus der Apostelgeschichte? Aus der Inschrift, die wir auf den Kopien fanden, konnten wir diese Fresken genau datieren, und das gefundene Datum stimmt mit dem Berichte Ghibertis für Cavallini. Wir haben also in diesen Fresken aus der Apostelgeschichte die ersten bisher unbekannten Arbeiten Cavallinis vor uns. Man könnte nun gegen den Bericht Ghibertis einwenden, daß er die Gemälde aus der Apostelgeschichte nicht ausführlich erwähnt, während er von jenen der rechten Wand genau berichtet: erano dipinti storie del testamento vecchio. Doch demgegenüber läßt sich sagen, daß er doch ausdrücklich alle beiden Schiffswände mit Cavallinis Fresken geschmückt nennt: „tutte le parieti delle nave di meco", und wenn er nur für jene der rechten Schiffswand auch den Bildinhalt angibt, so ist das vielleicht aus dem Umstande erklärlich, daß bei den Genesisbildern die Szenen leicht bestimmbar waren, während bei jenen aus der Apostelgeschichte die einzelnen Bilder nach ihrem Inhalte schwerer zu erkennen sind und sich dem Gedächtnisse nicht so leicht einprägen. Wie dem auch immer sei, nach der gefundenen Datierung und nach Ghibertis Bericht haben wir im Zyklus aus der Apostelgeschichte auf der linken Schiffswand von S. Paul die ersten uns bekannten Werke Pietro Cavallinis vor uns, die unter Abt Johannes VI. 1270—1279 ausgeführt wurden.

Wie alt Cavallini war, als er den Zyklus aus der Apostelgeschichte in S. Paul malte, wissen wir nicht, da sein Geburtsjahr unbekannt ist. Doch da er noch im Jahre 1316 an dem Mosaik der Fassade von S. Paul arbeitet[1]), so können wir in diesen Fresken die Jugendwerke des Meisters erblicken. Sie zeigen uns dann die Richtung, aus der er gekommen. Wenn wir den Kopien mit den Bildern der linken Schiffswand[2]) nur halbwegs trauen dürfen, sehen wir aus den mehr oder weniger überwundenen byzantinischen Elementen derselben, daß auch Cavallini in seiner Jugend stark unter jenem Einflusse steht, der sich allenthalben in der Kunstentwicklung des Ducento geltend machte. Doch es gibt einen zweiten sicheren

[1]) Hermanin: Gli affreschi di Pietro Cavallini a S. Cecilia in Trastevere, Le gallerie naz. ital. 1912, p. 94.

[2]) Cod. barb. lat. 4406 Fol. 87—128.

Anhaltspunkt, daß Cavallini nicht vom Anfange an den byzantinischen Nachwirkungen entwachsen war. Ghiberti selbst sagt von den Gemälden Cavallinis in S. Peter: „m a t i e n e u n p o c o d e l l a m a n i e r a a n t i c h a, c i o è g r e c a". Wenn man den entwickelten Stil der Fresken in S. Cecilia in Transtevere, wo Cavallini ungefähr 1291—1293 arbeitete, betrachtet, so muß man nach dieser stilistischen Bemerkung Ghibertis die Werke in S. Peter ebenfalls seiner Jugend zuweisen, und es wird sicher, daß er in dieser Zeit, der auch der Zyklus der linken Wand in S. Paul entstammt „tiene un poco della maniera anticha, cioè greca". Da wir von vornherein nicht annehmen dürfen, daß Cavallinis Stil schon in seinen ersten Werken so entwickelt war, wie in dem Bilde des letzten Gerichtes in S. Cecilia — denn dazu fehlen ihm in dem Stande der vor ihm liegenden römischen Kunst des 13. Jahrhunderts die nötigen Voraussetzungen —, so stimmen diese Beobachtungen einer maniera greca wohl überhaupt mit den Prinzipien einer stilistischen Entwicklung und ihres Ausgangspunktes überein; die Frage ist dann nur diese: W a s h a t C a v a l l i n i s E n t w i c k l u n g w e i t e r g e f ö r d e r t?

Die Lösung geben die Fresken der rechten Schiffswand von S. Paul mit den Darstellungen aus dem Alten Testamente.

Ghiberti bezeichnet sie so sicher als Cavallinis Werke, indem er ausdrücklich die Darstellungen erwähnt „erano dipinte storie del testamento vecchio", daß wir an der Autorschaft keinen Zweifel haben können.

Die Frage der Datierung dieser Bilder ist auch hier leicht zu lösen. Schon Hermanin[1]) schrieb sie jener Zeit zu, in der Abt Bartolomeus Arnolfo di Cambio den großen Tabernakel der Kirche ausführen ließ. Denn Arnolfo und Cavallini haben in Rom noch ein zweites Mal zusammen gearbeitet, in der Kirche S. Cecilia in Transtevere. Für die Richtigkeit dieser Annahme gibt es einen sicheren Beleg. Auf einem Bilde, das Cavallini auf der linken Seite des Triumphbogens malte, der Apostel Paulus über einem Stadttore stehend (Fol. 137, Abb. 27) — auf der rechten Seite des Bogens befand sich Petrus, der zweite Schutzheilige Roms, als Pendant sitzend dargestellt —, befindet sich neben dem Heiligen ein kniender Abt, der durch die Inschrift as ABBAS BARTOLOMEVS gekennzeichnet ist, also derselbe, den Arnolfos Tabernakellinschrift nennt. † ANNO MILLENO CENTVM BIS ET OCTVAGENO QVINTO .... QVOD HIC ABBAS BARTOLOMEVS FECIT ... † HOC OPVS FECIT ARNOLFVS CVM SVO SOCIO PETRO[2]). Abt Bartolomeus I. (1282—1297) setzte also die Restaurierung der Kirche, die Abt Johannes mit der Bemalung der linken Schiffswand begonnen hatte, fort, und während Arnolfo den Tabernakel schuf, bemalte Cavallini die rechte Schiffswand mit den Bildern aus dem Alten Testamente und verewigte in dem erwähnten Stifterbilde durch die Inschrift den Abt Bartolomeus, gleich wie Arnolfo ihn in jener des Tabernakels nennt. Die Malereien Cavallinis wurden aber sicher

[1]) a. a. O. p. 91ff.

[2]) Wer unter dem Sozius Petrus gemeint ist, ist ungewiß. Über die Ansicht, daß es Cavallini sei, s. Hermanin, a. a. O. p. 93 u. 94.

noch in den achtziger Jahren vollendet, denn im Jahre 1291 hatte Cavallini bereits die Mosaiken von S. Maria in Transtevere fertiggestellt.

Nun wissen wir weiter, daß auf der rechten Schiffswand von S. Paul der altchristliche Zyklus mit den Darstellungen aus dem Alten Testamente gemalt war, der sich erhalten hatte, als Cavallini seine Gemälde dort malte, die ebenfalls wieder die Szenen aus dem Alten Testamente wiederholten. Schon durch diese Tatsache wird die Vermutung nahegelegt, daß Cavallini am alten Zyklus nicht achtlos vorüberging, zumal er dieselbe Einteilung und Anordnung für seine Gemälde beibehielt. Doch wir sind so glücklich, mit Bestimmtheit nachweisen zu können, daß Cavallini die altchristlichen Vorbilder bei der Neubemalung benützt hat. Dies ist dadurch möglich, daß sich ein Bild aus dem altchristlichen Zyklus und eines aus dem Cavallini-Zyklus erhalten hat, die beide dieselbe Szene darstellen, den Tod der ägyptischen Erstgeburt, Fol. 54 und Fol. 60 der barberinischen Zeichnungen (Abb. 16 und 22). Betrachten wir die beiden Bilder, so finden wir, daß sie in ihrer Komposition vollständig übereinstimmen. Rechts sitzt in beiden Pharao auf dem Throne, neben ihm steht ein Soldat. Vor dem Könige liegen zwei der ägyptischen Söhne, die als Erstgeborene der Strafe Gottes verfallen. Zwei Engel schreiten von links heran und töten mit langen Lanzen die Opfer. Moses und Aron, die das Wunder vorhergesagt, erscheinen in der Mitte des Bildes, hinter einem Hügel hervorkommend und sich an den hartherzigen König wendend. Bei dieser Darstellung handelt es sich um kein geläufiges Kompositionsschema, sondern um ein so seltenes Bild, daß es bisher im Bereiche altchristlicher Darstellungen überhaupt unbekannt war, ebenso wie die vorhergehenden Moseszenen.

Es ist schon darauf hingewiesen worden, wieso es kam, daß sich das Bild mit dem Tode der Erstgeburt einmal aus dem altchristlichen und einmal aus dem Cavallini-Zyklus erhalten hat: Cavallini begann seinen Zyklus aus dem Alten Testamente mit der Schöpfungsgeschichte am Triumphbogen der Kirche, indem er den altchristlichen Zyklus übermalte, malte immer das obere und untere Bild der beiden Ordnungen bis zur 14. Säule hin, wo seine Arbeiten aus irgendeinem Grunde aufhören. Nach der 14. Säule fehlen mehrere Bilder, und von der 15. Säule an hat sich der altchristliche Zyklus infolgedessen erhalten. Nach dem Bilde „Schlangenwunder vor Pharao" folgten im altchristlichen Zyklus die ägyptischen Plagen mit jener fortwährend gleichen Komposition, von der wir oben sprachen. Cavallini mißfiel augenscheinlich das gleichmäßige Wiederholen, und so überging er diese Darstellungen und malte nach dem Bilde des Schlangenwunders die letzte der Plagen, den Tod der ägyptischen Erstgeburt. Diesem Umstande verdanken wir es, daß sich diese Szene aus beiden Zyklen erhalten hat (vgl. Plan I). Die Bibel erzählt: Nachdem Moses von Gott berufen wurde (Bild 31) und zum Zeichen seiner Berufung die Wunderkraft erlangt hatte,

so daß sich sein Stab zur Schlange verwandelt (Bild 32), verbindet er sich mit Aron (Bild 33) und beide treten vor Pharao und wirken vor ihm, um sich als Gottesgesandte zu legitimieren, das Schlangenwunder (Bild 34). Pharao aber läßt sich nicht erweichen, das israelitische Volk fortziehen zu lassen, und darum schickt Gott seinem Lande durch Moses und Aron die Plagen (Bild 36, 37, 38, 39, 40, 41), als deren letzte der Tod die Erstgeborenen der Familien raubt (Bild 42, Fol. 60). Im Zyklus von S. Paul folgt aber auf das Schlangenwunder der Tod der Erstgeburt; nach ihm, also gegen die Reihenfolge der biblischen Erzählung, die ägyptischen Plagen, um zuletzt noch einmal mit dem Tode der Erstgeburt zu schließen. Hätten wir nicht schon aus stilistischen Gründen nach der 14. Säule, d. i. nach der ersten Darstellung des Todes der Erstgeborenen, den alten Zyklus konstatieren können, so müßte uns diese scheinbare Unlogik in der Illustration der Erzählung darauf führen.

Die Sache liegt klar und offen, Cavallini hat bei der Neubemalung der Pauliskirche mit dem Genesiszyklus den altchristlichen Genesiszyklus, der noch erhalten war, benützt, wie sich aus einem zufällig aus beiden Zyklen erhaltenen gleichartigen Gemälde nachweisen läßt. Es ist ferner klar, daß Cavallini nicht nur dieses eine Bild als Vorlage benützt hat, sondern auch die übrigen altchristlichen Fresken. Wäre es anders, wie könnte sonst der Cavallini-Zyklus von S. Paul sich so eng an jene Tradition und Ikonographie anschließen, die wir im ersten Teile zu eruieren versuchten? Der nachgewieseneZusammenhang mit einer alten Ikonographie zeigt uns eben, daß Cavallini die Kompositionen nicht neu erfunden hat, sondern von der altchristlichen Monumentalmalerei, die er hier, Feld für Feld dieselben Sujets behandelnd, vor sich hatte, übernahm.

Betrachten wir die übrigen Bilder Cavallinis aus dem Neuen Testamente (Fol. 23—36 und 41—54), so bietet sich eine neue Überraschung: einzelne dieser Bilder Cavallinis stimmen mit den Darstellungen der Wiener Genesis auffallend überein.

Auf allgemeine Analogien, die sich besonders in der Kleidung bemerkbar machen — die Brüder Josefs tragen fast durchaus, wie in der Wiener Genesis, die kurze Ärmeltunika, darüber einen Mantel und hohe Stiefel an den Füßen, Josef selbst ist, wie in der Wiener Genesis, immer kleiner als seine Brüder dargestellt — wollen wir nicht eingehen. Auch sei nur vorübergehend erwähnt, daß der Engel vor dem Paradiese über ähnlichen roten Rädern dargestellt ist[1]), wie wir ihn in der Wiener Genesis finden; die Träume Josefs und des Königs sind hier und dort ganz gleich angedeutet, indem Sonne, Mond und Sterne oben im Halbkreise erscheinen (siehe Abb. 10 und 11[2]), und neben dem schlafenden König sind die sieben mageren und

[1]) Cod. barb. lat. 4406, Fol. 30.

[2]) Vgl. dazu Hartel-Wickhof: Die Wiener Genesis, Tafel XXIX.

fetten Kühe und die sieben vollen und leeren Garben[1]). Es gibt viel stärkere Übereinstimmungen. In der Wiener Genesis ist Melchisedech, der das Opfer in Empfang nimmt, dargestellt, die Gabe in einem bereitgehaltenen Tuche zu übernehmen; ganz ähnlich empfängt der Bruder Josefs den Kaufpreis vom ägyptischen Kaufmanne[2]). — In dem Bilde Cavallinis, in dem Josef dem König den Traum erklärt, ist die Komposition ganz ähnlich, ja teilweise mit denselben Stellungen und Gesten der Personen, wie im gleichen Bilde der Wiener Genesis (siehe Abb. 14)[3]). — Auch das Bild „Josef und Putiphars Frau" zeigt in der räumlichen Anordnung der Szene und den Stellungen der zwei Personen in beiden Fällen große Übereinstimmung (siehe Abb. 13)[4]). — Völlig gleich aber ist Josef, der zu seinen Brüdern kommt, der Figur des von der Jagd heimkehrenden Esau der Wiener Genesis (siehe Abb. 12)[5]). Bei diesem Bilde kommt noch ein spezieller Umstand in Betracht. In der Bibel lesen wir nicht, daß Josef weder etwas zu seinen Brüdern getragen habe, wie ihn Cavallini mit dem geschulterten Stocke, daran eine Tasche, dargestellt hat, noch daß er von einem Hündchen begleitet gewesen wäre, so scheint der Typus des Josef einfach dem von der Jagd heimkehrenden Esau mitsamt den Details (Jagdbeute und Hündchen) entlehnt zu sein. Bleiben wir noch bei Abb. 12. Die Landschaftsdarstellung mit den hütenden Brüdern oben erinnert auf den ersten Blick an die häufigen Hirtenszenen der Wiener Genesis. Das Bild scheint zudem noch zwei Momente der Erzählung zu vereinigen, denn zählen wir die dargestellten Personen unten, so finden wir die elf Brüder vollzählig. Also oben die Brüder Josef erwartend und unten kontinuierend weiter erzählt, wie sie ihn empfangen! — Die schlagendste Übereinstimmung scheint mir aber das Bild: „Josef erzählt seinen Traum" mit demselben Bilde der Wiener Genesis aufzuweisen (siehe Abb. 11)[6]). Wir finden, daß in unserer Zeichnung der erste der Brüder, der hinter Josef steht, wie um das Lachen über Josefs Erzählung „daß sich einst alle vor ihm verbeugen werden", zu verbergen, die Hand an den Mund hält, und daß sich der vorletzte der Brüder (rechts) gegen den letzten, der hinter ihm steht, im Gespräche zurückwendet, während zwischen beiden der Kopf eines anderen Bruders sichtbar wird. Wenn wir die gleiche Szene der Wiener Genesis betrachten, so finden wir nicht bloß die ganze Gruppe ähnlich gedrängt dargestellt, sondern wir sehen dort ebenfalls den Bruder, der sein Lachen durch die vorgehaltene Hand verbirgt (nur ist er nicht der Erststehende, sondern der Zweite von links), und die beiden Brüder rechts in derselben Gesichtswendung zueinander sprechend.

Ich glaube, daß die erwähnten Übereinstimmungen nicht rein zufällig sein können, sondern daß es sich um irgendeinen Zusammenhang mit den Bildern der Wiener Genesis handelt.

Wie ist dieser Zusammenhang zu erklären? Eine direkte Benützung als Vorlage ist natürlich ausgeschlossen. Dann muß Cavallini aber eine andere Quelle be-

[1]) Fol. 48 und Wiener Genesis, Tafel XXXV.
[2]) Fol. 45 und Wiener Genesis, Tafel VII.
[3]) Wiener Genesis Tafel XVI.
[4]) Wiener Genenis Tafel XXXI.
[5]) Wiener Genesis Tafel XV.
[6]) Wiener Genesis Tafel XXVIII.

sessen haben, aus der die verwandten Elemente flossen. Nachdem wir nachgewiesen, daß der altchristliche Freskenzyklus in S. Paul erhalten war, und daß Cavallini diesen Zyklus für seine Bilder benützte, liegt nichts näher als der Schluß, daß schon dieser altchristliche Zyklus einzelne Übereinstimmungen mit den Bildern der Wiener Genesis gehabt haben muß. So ist also die Tatsache, daß wir in den Cavallini-Bildern einzelne kompositionelle Übereinstimmungen mit der Wiener Genesis finden, eine neue Bestätigung unserer Annahme, daß Cavallini altchristliche Vorbilder benützte, die im gegebenen Falle die altchristlichen Fresken von S. Paul waren.

Hier mag eine andere Frage gestreift werden, jene um die Originalität der Bilder der Wiener Genesis. Da man nach dem Gesagten annehmen kann, daß der altchristliche Zyklus von S. Paul Beziehungen hatte zu den Bildern der Wiener Genesis, ist man auch genötigt anzunehmen, daß die Bilder des altchristlichen Kodex keine neuen Erfindungen der Illustratoren waren, sondern, wenigstens in vielen Fällen, einem noch älteren Schatze von biblischen Darstellungen entstammen, wie schon Graeven[1]) aus dem Vorkommen derselben Typen auf Elfenbeinen bewiesen hat. So sind die barberinischen Kopien ein weiterer Beitrag dazu, Wickhoffs Annahme dahin zu modifizieren, daß „die Wiener Genesis, ebenso wie die beiden anderen alttestamentlichen Bibelhandschriften (Cottonbibel und Josuarottulus), nichts anderes ist, als die zufällig erhaltene Vertreterin einer der zahlreichen Bilderredaktionen, die in frühchristlicher Zeit entstanden und in vielen Kopien verbreitet wurden"[2]), und deren Typen uns in Elfenbeinschnitzereien wie in monumentaler Wandmalerei entgegentreten.

Wir haben Cavallini von der maniera greca, wie Ghiberti sagt, kommen sehen, aus der allgemeinen Grundlage der römischen Kunst der zweiten Hälfte des Ducento. Mit den Bildern aus dem Alten Testamente in S. Paul sind wir auf jenes neue Element gestoßen, das für die Stilbildung Cavallinis von der allergrößten Bedeutung gewesen ist. Wenn wir nachgewiesen haben, daß Cavallini hier die altchristlichen Vorbilder, die ihm an Ort und Stelle zu Gebote standen, benutzt hat, so dürfen wir das nicht bloß in dem Sinne verstehen, daß er nur die kompositionelle Anordnung der Szenen übernommen hätte, sondern zugleich auch jene Werte der alten Vorbilder, die er in ihnen erkannte und aufzunehmen vermochte. Denn ein bewußtes Zurückgreifen auf die Antike ist in der Entwicklung der Kunst nie geschehen, ohne daß jene erkannten und verstandenen Werte, die der jeweilige Zeitstil zu übernehmen vermochte, eine wesentliche Bereicherung und Fortentwicklung desselben bedeutet hätten. Und daß man in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, und besonders Cavallini wieder ein neues Verständnis für die antike Kunst besaß, dafür hatte schon die byzantinische Kunst, die um die Mitte des 13. Jahrhunderts in Italien ihren starken Einfluß allenthalben geltend gemacht hatte, gesorgt. Denn sie selbst,

[1]) Typen der Wiener Genesis auf byzantinischen Elfenbeinreliefs. Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhaus 1900, p. 91—111.

[2]) a. a. O. p. 111.

die in dieser Zeit an eine gewisse Grenze ihrer eigenen Möglichkeiten gekommen war, hatte doch immer ein Residuum antiker Tradition in sich bewahrt, wodurch den Künstlern für antike Kunst wieder die Augen geöffnet worden waren. An altchristlichen und antiken Vorbildern hätte es ja in Rom zu keiner Zeit Mangel gehabt, nur die nötigen Voraussetzungen zum Verständnis derselben waren nicht immer die gleichen.

Wenn wir Cavallinis Stilentwicklung durch den Einfluß der christlich-antiken Vorbilder erklären, so haben wir damit bloß das wichtigste Element seiner Stilbildung genannt. Dazu kommt noch der Einfluß jener mächtigen Welle, die vom Norden her sich in dieser Zeit über ganz Italien ergießt. Die Berührung mit der gotischen Kunst hat auch bei ihm ihren Ausdruck gefunden. Betrachten wir die Cavallini-Bilder (Fol. 23—36 und Fol. 41—54) gegenüber den altchristlichen (Fol. 37—40 und Fol. 55—60), so können wir selbst aus den Kopien die Wahrnehmung machen, daß Cavallini nicht einfach die altchristlichen Vorbilder kopierte, sondern dieselben umgewertet, in eine neue Kunst übersetzt hat. Wir brauchen bloß wieder die zwei Bilder der Erstgeburt nebeneinander zu legen und wir bemerken trotz der großen Übereinstimmungen auch Verschiedenheiten. Die Gestalten der Personen haben das Kleine, Puppenhafte verloren, die Architektur, die wir im altchristlichen Zyklus selten über die einfachste Form hinausgehen sehen, ist größer und geräumiger geworden. Der Thron des Königs, dort sehr primitiv gestaltet, ist in Cavallinis Bild zu jenem charakteristischen Bauwerke geworden, das wir in der folgenden Trecentokunst fortwährend wiederfinden. Noch bezeichnender aber ist der Thron des Königs auf Abb. 15 mit seinen Zinnen und Toren und Säulen, dieselbe Art, wie sie die gioteske Kunst weiterbildete, und die im letzten Grunde in der byzantinischen Tradition der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts und durch sie in der Antike ihre letzte Voraussetzung hat.

Doch die Kopien genügen schließlich nicht zu einer Analyse für Cavallinis Stil. Darum wollen wir uns nun seinen übrigen Werken zuwenden, um zuletzt nochmals an ihrer Hand auf dieselben einzugehen.

Fr. Hermanins[1]) Untersuchung über den Freskenzyklus Cavallinis in S. Cecilia in Transtevere bietet uns eine sichere Grundlage für Cavallinis Leben und Werke.

Im Jahre 1291 vollendete Cavallini die Mosaiken der Kirche S. Maria in Transtevere[2]) für Pietro Stefaneschi, dem Bruder des mit Giotto bekannten Kardinals Jacopo. In die Zeit von 1291—1293 fallen die Fresken von S. Cecilia in Transtevere, von denen uns nur das Bild des letzten Gerichtes und einige spärliche Reste der Bilder an den Langhauswänden erhalten sind[3]). Nach dem Jahre 1295 wurde

---

[1]) Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere, in Le gallerie nazionali italiane 1902, p. 61ff.

[2]) Hermanin, op. cit. p. 76. Abbild. Venturi V.

[3]) Hermanin, op. cit. p. 92. Abbild. ebendort; auch Aubert: Die malerische Dekoration der S. Francescokirche in Assisi. Leipzig 1907. Taf. 46 u. 47.

das Apsisfresko von S. Giorgio in Velabro beendet[1]), und im Jahre 1308 wissen wir urkundlich, daß unser Meister in Neapel war, im Dienste Karls II. von Anjou[2]). Cavallini kehrte dann wieder nach Rom zurück, wo sein letztes Werk, das Mosaik der Fassade von S. Paul, von Ghiberti bezeugt ist. Das Mosaik ist frühestens 1316 vollendet[3]) und dieses Jahr ist das letzte sichere Datum in Cavallinis Leben[4]).

Zwischen den Jahren 1295 bis 1308 wußten wir bisher nichts von Cavallini. Aus den barberinischen Kopien läßt sich für diese Zeit ein weiteres Datum in seinem Leben festlegen. Wir haben bisher noch nicht von einer Anzahl von Gemälden gehandelt, die sich in S. Paul befanden, denn nicht bloß die rechte und linke Schiffsrand war mit Gemälden geschmückt, sondern auch die Wand über dem Eingange der Kirche.

Hier befanden sich acht Gemälde (Cod. barb. lat. Fol. 129—136), welche die vier Evangelisten und vier Szenen aus der Passion darstellten[5]). Unter einem Gemälde, das die Kreuztragung darstellt, finden wir, daß der Kopist eine merkwürdige Inschrift wiedergibt (S. Abb. 26):

BDT
HI VIII
NEOPP

Man wäre versucht, die Inschrift auf den ersten Blick als Benedikt VIII (1012 bis 1024) zu lesen, doch wir haben Gründe, anzunehmen, daß die Inschrift nicht mehr deutlich genug zu lesen war und daß es der barberinische Zeichner mit der Wiedergabe nicht allzu genau nahm, denn auch der Stecher D'Agincourts kopierte dasselbe Bild mitsamt der Inschrift und dort lautet sie:[6])

B D I
E VIII
NE PP

So gab sie Carattoni, D'Agincourts Stecher. D'Agincourt selbst aber las Bonifaz VIII., denn er bemerkt ausdrücklich, daß sich unter dem Bilde der Kreuz-

[1]) Hermanin, op. cit. p. 99. Abbild. Venturi V.

[2]) Venturi schreibt Cavallini die Fresken in der Kirche S. Maria Donna Regina in Neapel zu und nennt sie Cavallinis malerisches Testament (Storia del arte V. p. 156ff). Schon Hermanin hat sie, als für Cavallini zu schwächlich, einem Lokalmeister zugeschrieben.

[3]) Hermanin, op. cit. p. 94. Als Stifter ist dargestellt Papst Johannes XXII. (1316—1336). Das Mosaik wurde nach dem Brande von der Mauer abgenommen und befindet sich heute, in zwei Teile zerlegt, auf der Rückseite des Triumphbogens. Es ist stark restauriert. Abbildung: De Rossi, Mos. christ.

[4]) Eine unverbürgte Nachricht aus dem Jahre 1634 erzählt, daß Cavallini 75 Jahre alt geworden sei. A. Venturi, Storia del'Arte V, p. 167, nota 1.

[5]) Ghibertis Bericht stimmt auffallend für die Bemalung, denn er sagt nicht, daß bloß die rechte und linke Schiffswand von S. Paul mit Gemälden geschmückt gewesen, sondern er berichtet ausdrücklich: tutte le parieti delle nave di meco, wobei auch die Eingangswand mit einbegriffen ist.

[6]) S. Tafelwerk zu D'Agincourts Storia dell Arte ital. Taf. XCVI.

tragung in S. Paul ein Monogramm befinde[1]), daneben aber eine Inschrift „l a q u a l e s e m b r a d e s i g n a r e B o n i f a z i o VIII."[2]).

Wir haben noch einen anderen Weg, der zeigt, daß die rätselhafte Inschrift nur Bonifaz VIII heißen kann. Der Papst, auf den sich die Inschrift bezieht, trägt die Tiara mit drei Kronreifen. J. Braun weist nun genau nach, daß dieselbe erst im 13. Jahrhundert als Insignum der päpstlichen Würde aufkommt[3]). Er sagt darüber: „Von besonderer Wichtigkeit sind die drei aus den letzten Lebenstagen des Papstes (Bonifaz VIII.) stammenden Statuen in der Krypta von S. Peter und der Lateranskirche in denen die Tiara zwei Kronreifen trägt"[4]), und weiter: „Die erste Nachricht von drei Kronreifen bringt ein aus dem Jahre 1315 oder 1316 datiertes Inventar des päpstlichen Schatzes, es heißt darin von dem Regnum, das Benedikt XI. (1303—1304) mit sich nach Perugia genommen hatte: Item unam coronam, quae vocatur regnum cum tribus circulis aureis"[5]). Benedikt XI. war der Nachfolger Bonifaz VIII. und auch unser Bild zeigt den Papst mit der Tiara, die drei Kronreifen trägt. Daraus ergibt sich, daß wir zwischen den beiden möglichen Lesarten Benedikt VIII. oder Bonifaz VIII nur letztere lesen können. Für diesen Papst stimmt nun auch Ghibertis Nachricht, daß Cavallini a l l e W ä n d e in S. Paul mit Fresken geschmückt hat.

Damit haben wir eine doppelt wichtige Tatsache gefunden. Erstlich, daß Cavallini im Dienste jenes Papstes arbeitete, der die zwei anderen hervorragendsten Künstler, die zu jener Zeit in Rom waren, Arnolfo di Cambio und Giotto in seinen Dienst zog, und zweitens haben wir für Cavallinis Leben einen neuen festen Zeitpunkt gefunden, der gerade die große Lücke vom Jahre 1295 bis zu seinem Aufenthalte in Neapel 1308 mit einem sicheren Datum belegt. Wir können also für Cavallini folgende Lebensdaten und Werke zusammenfassen:

In den Jahren 1270—1279: Cavallinis erste Werke, Zyklus aus der Apostelgeschichte in S. Paul unter Abt Johannes VI. (1270—1279) ausgeführt, laut Inschrift auf Fol. 111 und Fol. 112 der barberinischen Kopien.

In den Jahren 1282—1290: Der Zyklus aus dem Alten Testamente in S. Paul, wobei Cavallini die vorhandenen altchristlichen Vorbilder benutzte. Ausgeführt unter Abt Bartolomeus I. (1282—1297). Inschrift Fol. 137.

Im Jahre 1291 beendete Cavallini die Mosaiken von S. Maria in Transtevere.

In den Jahren 1291—1293 malte Cavallini die Fresken in S. Cecilia in Transtevere.

Nach dem Jahre 1295 fällt das Apsisgemälde von S. Giorgio in Velabro.

In die Jahre 1295—1303 fallen die acht Gemälde über dem Portal im Mittelschiffe

---

[1]) D'Agincourt las es als Sergius, ob es sich auf den neben dem Papst befindlichen Mann bezieht, ist nicht klar.

[2]) S. D'Agincourt, Storia dell Arte ital. Bd. VI, p. 330 u. 331.

[3]) J. Braun, S. I. Die liturgische Gewandung. Freiburg i. Br. 1907.

[4]) a. a. O. p. 503.

[5]) op. cit. p. 503.

von S. Paul. Ausgeführt unter Bonifaz VIII. (1294—1303). Inschrift Fol. 135.

Im Jahre 1308 ist Cavallini in Neapel. (Werke unbekannt.)

Nach dem Jahre 1316 arbeitet er an dem Mosaik der Fassade von S. Paul. Ausgeführt unter Papst Johannes XXII. (1316—1334).

Überblickt man das Lebenswerk Cavallinis, so zeigt sich, daß der S. Paul-Basilika darin der allererste Platz zukommt, nicht bloß was die überaus reiche Anzahl der Gemälde betrifft, die Cavallini dort malte, sondern unser Meister ist von seinem erstbekannten Werke, dem Zyklus aus der Apostelgeschichte, den er vielleicht noch unter Beihilfe jener Malerschule, aus der er hervorgegangen[1]), malte, bis zu seinem letztbekannten Werke, dem Mosaik der Fassade, im ganzen viermal in dieser Kirche beschäftigt. Dazu kommt noch die Nachricht Ghibertis, daß er auch im anschließenden Kloster von S. Paul den ganzen Kapitelsaal mit Gemälden schmückte, von denen uns nichts erhalten ist.

Die wenigen erhaltenen Werke Cavallinis stehen zu dem reichen Schatze, der uns verloren gegangen ist, in keinem Verhältnisse, und selbst von den wenigen Resten kommen für die Beurteilung des Meisters nur die Fresken von S. Cecilia in Betracht. Denn die Mosaiken von S. Maria in Transtevere und in S. Paul und auch das Apsisgemälde von S. Giorgio in Velabro sind sehr stark überarbeitet. Es hat schon Hermanin in den wenigen Überresten von S. Cecilia, die, soweit sie erhalten, auch sehr intakt sind, dasjenige für Cavallinis Stil berührt, was wir im Zyklus von S. Paul an Ort und Stelle nachweisen konnten, das Aufnehmen antiker Vorbilder. Hermanin sagt[2]): „Diese Figuren haben die ganze Gesetztheit der antiken Kunst und sind gleichweit entfernt von der Starrheit der byzantinischen Heiligen und der Härte der romanischen Kunst. Sie sind wahrlich von einem Künstler geschaffen, der die Vorbilder der Antike gesehen hat."

Es wäre nicht schwer, auf eine Persönlichkeit hinzuweisen, durch welche Cavallini möglicherweise das Verständnis für antike Kunst und auch eine gewisse Berührung mit der gotischen Kunst übermittelt worden wäre, wollte man eine persönliche Vermittlung für notwendig halten. Man braucht sich bloß in Erinnerung zu rufen, daß Cavallini zweimal längere Zeit mit Arnolfo di Cambio zusammen in derselben Kirche gearbeitet hat, in S. Paul und S. Cecilia. Arnolfo war Schüler des Niccolo Pisano und mit den neuen Problemen des großen Bildhauers wohl vertraut[3]). In den Tabernakeln für S. Paul und S. Cecilia zeigen sich die beiden Kunstrichtungen, unter deren Einfluß Arnolfo arbeitet, die gotische und die antikisierende. Gotisch ist der Aufbau und einzelne dekorative Teile, antikisierend die Figuren. Arnolfo „be-

[1]) Die Kopien dieses Zyklus lassen auf sehr verschieden gemalte Originale schließen (Cod. barb. lat. Fol. 87—128).

[2]) op. cit. p. 101.

[3]) Im Jahre 1268 erhält Arnolfo seine letzte Zahlung für die Mitarbeit an Niccolos Kanzel n Siena; vgl. A. Bartsch: Niccolo und Giovanni Pisano. Straßburg 1904, p. 29ff.

nützt am Tabernakel von S. Cecilia für das Figürchen des Valerius die Statue eines Gefangenen auf dem Konstantinsbogen, dessen Bruder Tiburtius reitet als eine zierliche Kopie des Mark Aurel auf seinem weißen Marmorpferdchen aus der Ecke des Tabernakels. — Nicht weniger stark klassizieren die Eckfiguren am Tabernakel von S. Paolo fuori, der Lukas ist eine herrliche römische Jünglingsfigur in die Toga gehüllt, unter welcher die Formen des kräftigen Körpers sichtbar werden"[1]). Arnolfo war nicht der einzige Bildhauer dieser Richtung in Rom. Dieselbe Tendenz zeigt sich auch in der Petrusfigur in der Apostelkirche[2]) und der Statue Karls II. von Anjou[3]) (für den ja auch Cavallini arbeitete) und in den Resten einer großen Krippe mit Marmorstatuen in S. Maria Maggiore[4]).

An einem vermittelnden Meister würde es uns in Arnolfo nicht fehlen, doch es ist wohl nicht notwendig, daß man Arnolfo einen zu großen Einfluß auf Cavallini zumessen müßte. Fürs erste ist Arnolfo Bildhauer, Cavallini Maler, es kann sich also um keine direkte Beeinflussung, sondern nur um das allgemeine, beiden Künstlern gemeinsame Problem der neuen Kunst gehandelt haben; fürs zweite ist es in der Kunstgeschichte kein vereinzelter Fall, daß man unabhängig von verwandten Voraussetzungen ausgehend, im steten Weiterschreiten zu gleichen Resultaten gelangt. Und Rom hatte vielleicht Pisa gegenüber, wo man in der Plastik des Niccolo und seiner Werkstätte dieselbe „Protorenaissance" bemerkt wie in den Werken Cavallinis, noch den Vorteil voraus, daß jene antike Tradition sich in rudimentärer Form immer erhalten hatte, und daß die Quelle, die jetzt deutlich hervorbrach, nie vollständig versiegt war.

Deshalb darf man Arnolfo weder eine zu große Rolle für Cavallinis Kunst einräumen, noch auch leugnen, daß sich beide Künstler bei ihrem Zusammenarbeiten gefördert haben.

DER Kodex 4406 der vatikanischen Bibliothek mit seinen 140 Kopien nach den Gemälden der Kirche des heiligen Paulus ist der einzige Überrest eines für immer verlorenen wertvollen und reichen Gemäldeschatzes. Wären die verlorenen Originale von einem bekannten Meister gewesen, dann hätte man wohl auch das anscheinend wertlose Material der Kopien beachtet. Doch Cavallini war bis in die neueste Zeit wenig geachtet. Man wußte seinen Namen von Ghiberti und Vasari. Letzterer hatte ihn zum Schüler Giottos gemacht, und dabei blieb es. Man ging noch weiter. Die Mosaiken von S. Maria in Transtevere, obwohl stark restauriert, schienen immerhin für einen tüchtigen Meister zu sprechen, zudem fallen sie in eine so frühe Zeit, daß sie als Schülerarbeiten den Arbeiten des Meisters Giotto etwas zu nahe treten konnten.

[1]) Frz. Wickhoff: Die bronzene Apostelstatue in der Peterskirche. Zeitschrift für bildende Kunst 1890, p. 112. Abbild. Venturi V, Fig. 50—66.

[2]) Wickhoff, a. a. O. p. 123.

[3]) Ebendort.

[4]) Abb. Venturi V, Fig. 78, 79 und bes. 81.

Da hat man einen bequemen Ausweg gefunden, sie seien zwar von Cavallini, aber nach Entwürfen Giottos gearbeitet[1])

Andererseits hatte Ghiberti Cavallini einen „novilissimo maestro", ja den „dotissimo infra tutti gl'altri maestri" genannt, und so bedachte man ihn aus der Menge der autorenlosen Fresken, die aus dem Ende des 13. und dem Anfange des 14. Jahrhunderts zur Verfügung standen, mit einem schönen Anteil. Man wies ihm den reichen Freskenzyklus der Vorhalle der alten Peterskirche zu, oder noch viel häufiger eine Auswahl aus den vielumstrittenen Gemälden der Oberkirche des heiligen Franziskus in Assisi. Mit der Aufdeckung der Fresken in S. Cecilia in Transtevere fiel das erste klare Licht auf Cavallinis Kunst. Man war nun genötigt, sie höher einzuschätzen als bisher üblich gewesen, denn wenn man das Gerichtsbild mit jenem Giottos in der Arenakapelle verglich, das wenigstens dreizehn Jahre später entstand aber durch Cavallinis Bild an Klarheit der Komposition und monumentaler Wirkung, Werte, die man fast nur Giotto allein zumessen wollte, übertroffen wird, so mußte das zu einer Umwertung des bisherigen Urteiles führen.

Cavallini war ein überaus fruchtbarer Künstler. Sein Oeuvre kommt an Reichhaltigkeit jedem anderen zeitgenössischen Künstler gleich, von allem aber haben sich nicht mehr als neun Bilder erhalten (sechs Mosaiken in S. Maria, ein Mosaik in S. Paul, ein Fresko in S. Giorgio, ein paar nicht zu zählende Reste in S. Cecilia und das Gerichtsbild dieser Kirche). Die vielen verlorenen Fresken Cavallinis finden in den barberinischen Kopien einen ganz kleinen Ersatz. Daß sie nicht wertlos sind, ergab sich daraus, weil sie den Schlüssel für Cavallinis Stilbildung gaben.

An vier Bildern möchten wir noch darlegen, was die Kopien aus sich selbst heraus nicht zeigen konnten.

Das erste Bild (S. Abb. 34) ist ein Christuskopf aus den reichen Fresken der Kathedrale von Anagni. Er ist um die Mitte des 13. Jahrhunderts von einem einheimischen Maler, der sich als Frater Romanus zeichnet, gemalt. Das Bild zeigt ungefähr die allgemeine Beschaffenheit der römischen Kunst in der Mitte des Ducento, die unter dem Einflusse der maniera greca zu einem gewissen, ihr möglichen Hochstande gekommen ist, selbst auch hier, wo es sich sicherlich nicht um erstklassische Arbeiten handelt.

Betrachtet man nun das zweite Bild (S. Abb. 35), den Christuskopf aus Cavallinis Gerichtsbilde in S. Cecilia, so zeigt sich, daß er mit jenem aus Anagni einzelne Übereinstimmungen weist, die allerdings schon durch eine neue Kunst durchsetzt sind und nur mehr in rein äußerlichen Merkmalen leise nachklingen. Die Ceciliafresken fallen eben schon in eine Zeit, in der Cavallini die alte Richtung überwunden hatte. Diese Überwindung geschah, wie wir nachgewiesen haben, durch das Aufnehmen der Antike. Wir konnten es nur durch den Schleier der Kopien verdeckt nachweisen. Machen wir einen Versuch an einem altchristlichen Originale.

---

[1]) Zimmermann: Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter.

Dasselbe (s. Abb. 36) zeigt den Kopf des Apostels Andreas aus S. Maria Antiqua. Das Fresko stammt zwar aus einer Zeit, die nicht mehr antik genannt werden kann, die aber in Rom durch byzantinische Künstler, bei denen sich die alte Tradition erhalten hatte, wieder vollständig in den Besitz der spätantiken illusionistischen Malweise gelangte[1]). Wir können das Bild deshalb ganz gut als Ersatzstück eines antiken Fresko gebrauchen. Der vierte Kopf (S. Abb. 37) endlich ist von Cavallinis Hand aus den Ceciliafresken. Das Zurückgreifen Cavallinis auf ähnliche Vorbilder (wie Abb. 36) wird aus dem Vergleiche evident. Besonders beachtenswert ist, wie Cavallini die großen, keck aufgesetzten Lichter in den Haaren des antiken Kopfes — rein malerische Werte, zu deren Verständnis die italienische Kunst erst zwei Jahrhunderte später wieder gelangte — umsetzt in feine dünne Striche und die illusionistische Malweise in eine naturalistische umbildet. Man wäre versucht, aufs Detail einzugehen, das wellige Haar, der dunkle Schatten in den Wangen, die Bildung der Nasenflügel, die Stirnfalten — doch der Andreaskopf aus der Kirche am Forum ist nur ein zufälliges Beispiel. Cavallini fand wohl in den Gemälden der römischen Kirchen noch viele altchristliche Monumentalgemälde dieser Art, vor allem haben wir uns den altchristlichen Zyklus in S. Paul reich an ähnlichen Vorbildern vorzustellen.

CAVALLINI — GIOTTO

ZWEI Ursachen sind schuld daran, daß man von einer lokal-römischen Malerschule in der zweiten Hälfte des Ducento, die anfänglich noch sehr stark unter dem Einflusse der byzantinischen Kunst steht, gegen Ende des Jahrhunderts von der Antike neu belebt, denselben überwindet, kaum etwas Nennenswertes weiß. Erstens, weil sich von den Werken ihrer Monumentalmalerei fast nichts erhalten hat. In keiner Stadt Italiens hat die Kunst des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts so viele altchristliche und mittelalterliche Denkmäler verschlungen als in Rom. Von keiner anderen Stadt wissen die Führer, Topographen oder Künstlerviten so viele Gemäldezyklen aus der zweiten Hälfte des Ducento zu nennen, wie von Rom. Allein schon die Monumentalmalereien Cavallinis sind an Zahl und Zeit und künstlerischer Entwicklung allen anderen Städten voraus, dazu kommen noch Nachrichten und Namen von römischen Künstlern, die weniger bedeutend und von denen kaum mehr als die Namen erhalten sind, wie ein Frater Romanus, Jacopo Torriti, Filippo Russuti, Johannes Cosmas. Erinnern wir uns ferner, daß von Papst Nikolaus III. (1277—1280) Nachrichten über Malereien in S. Peter und S. Paul, Reste von großen Rundmedaillons in S. Maria Maggiore erhalten sind[2]), daß in dieser Zeit die Vorhalle der alten Peterskirche mit einem Zyklus von ungefähr 40 Bildern geschmückt wurde, daß zyklische Heiligenbilder in S. Lorenzo fuori und in S. Agnese entstanden, so

[1]) Vgl. M. Dvorak: Der Palazzo di Venezia in Rom. Wien 1909, p. 51ff.

[2]) Vgl. P. Toesca: Gli antichi effreschi di Santa Maria Maggiore. L'arte 1904, p. 312.

müssen wir ohne Zweifel eine beachtenswerte künstlerische Tätigkeit in Rom feststellen.

Vasari — und er ist die zweite Ursache der Minderschätzung — ist daher tendenziös, wenn er Rom den Vorwurf macht, daß es „aller Kenntnisse und Künste in jener Zeit beraubt gewesen war". Vasari dreht die Sache so, daß Florenz der gebende, Rom der empfangende Teil wird, denn nach ihm beginnt erst mit der Ankunft Giottos in Rom und seinem Einflusse auf seine römischen Schüler für Rom eine neue Kunst. Pietro Cavallini, „der sich eines solchen Lehrers nicht unwürdig zeigte", läßt er dann nach Toskana gehen, um Giottos Werke zu studieren, und auf der Heimreise Assisi besuchen, „nicht nur um die großen Werke zu sehen, die sein Meister und einige seiner Mitschüler dort ausgeführt hatten, sondern auch um etwas von seiner Hand gearbeitet dort zurückzulassen". Wie ganz anders klingt Ghibertis Vita. Cavallini ist der selbständige, römische Meister, ohne irgendein Schülerverhältnis zu Giotto, ohne Reise nach Toskana. Vasari läßt Cavallini in Assisi malen, indem er in der zweiten Auflage seiner Viten den Bericht Ghibertis, Cavallini habe die ganze Kirche des heiligen Franziskus bemalt, auf das berühmte Heiligtum in Assisi bezieht, gemeint ist aber im Berichte Ghibertis eine römische Kirche des heiligen Franziskus, da er überhaupt nur von Werken Cavallinis in Rom, die er aus dem Augenscheine kennt, spricht. Tatsächlich wurde schon drei Jahre nach dem Tode des Heiligen in Rom eine Kirche zu seinen Ehren erbaut, S. Francesco a Ripa. Nach einem stato temporale[1]) aus dem Jahre 1662, in welchem der Schreiber desselben, der Guardian Giacomo da Cantalupo, sich ausdrücklich auf das Gründungsbreve der Kirche beruft, heißt es, daß Gregor IX. 1229 dieselbe begründet habe. Die Kirche wurde später in eine Kaserne umgewandelt.

Daß Ghiberti nicht S. Francesco in Assisi gemeint haben konnte, ergibt sich auch schon daraus, daß er sagt „die ganze Kirche des heiligen Franziskus habe Cavallini gemalt". Die große stilistische Verschiedenheit der Fresken in Assisi hat aber immer schon zu den verschiedenartigsten Zuschreibungen an viele Maler geführt. Ob Cavallini auch in Assisi gemalt hat, läßt sich also nur auf Vasaris Bericht hin nicht entscheiden. Zwei Ergebnisse aber sprechen sich in den Fresken der Oberkirche klar aus. Das Programm, die Längswände des Schiffes mit den Szenen aus dem Alten und Neuen Testamente zu bemalen, ist das Römische, und selbst die einzelnen Bilder wiederholen ganz genau den Zyklus von S. Paul. Und weiter weisen die schönsten und reifsten Typen aus diesem Zyklus sicher mit Köpfen Cavallinis mehr Ähnlichkeit auf, als mit irgendwelchen Typen Giottos, oder jenen Schemen,

[1]) „La chiesa e monastero di S. Francesco a Ripa dell' ordine de minori Obs. reg. fu fondata in tempo di Gregorio IX l'anno 1229, 30 del suo pontificato come per breve di Pergamena a 23 di luglio. La chiesa ha il choro ore giorno e scotto si celebrano i divini officcii, campanile piccolo con 2 campane. Ha capelle 7, altari 7, sepolture 30 e cemeterio e una capella di S. Francesco. Vi sono sacerdoti n. 30 chicrici n. 8 laici n. 48. Jo fra Giacomo da Cantalupo Guardiano." Marino Armellini, Le chiese di Roma. Roma 1891, p. 667.

die eine Cimabuehydra immer wieder vorzuweisen versucht. Man kann daher als Ausgangspunkt der Bemalung der Oberkirche in Assisi, mit Ausnahme der Franziskuslegende[1]), die römische Schule des ausgehenden Ducento ansehen. Eine ähnliche Beeinflussung, wie sie Rom hier ausgeübt, können wir auch anderweitig beobachten. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstehen die Malereien in der Kathedrale von Anagni, der Geburtsstadt Bonifaz VIII., die in der Kapelle des heiligen Thomas in Anordnung und Ikonographie den alten römischen Bilderkreis wiederholten; in den siebziger Jahren wird im nahen Kloster von Grottaferatta der altchristliche Bilderkreis von S. Peter - S. Paul zur Neubemalung wiederholt, so genau, daß wir hier sogar die ikonographischen Unika der ägyptischen Plagen, die nur noch im altchristlichen Zyklus von S. Peter - S. Paul zu finden sind, wieder auftauchen sehen. Im Jahre 1272 schmückte man das Baptisterium von Florenz mit Mosaiken, die sich ikonographisch genau an die in Rom und seiner Umgebung geschaffenen Zyklen anschließen. Man darf daraus noch nicht auf eine direkte Abhängigkeit von Rom schließen. Ein direktes Einwirken der römischen Malerschule können wir aber dafür in einer anderen, ebenso weit von Rom entfernten Stadt wahrnehmen. Etwas nach 1270 wurde das Atrium der alten Petersbasilika mit Bildern aus dem Leben des Apostels Petrus geschmückt. Es war ein Zyklus von ungefähr vierzig Bildern, von denen Grimaldi bei seinen Aufzeichnungen über Alt-S. Peter noch zehn Bilder vorfand und kopierte[2]). Dieser Zyklus wurde, wie D'Achiardi[3]) nachgewiesen hat, Bild für Bild genau wiederholt zum Innenschmucke der Kirche des heiligen Petrus in Grado bei Pisa[4]). Die Fresken in Grado sind von keiner hervorragenden Qualität, aber sie zeigen doch deutlich, daß die römische Kunst über Einfluß und Vorbilder verfügte, die auf weite Entfernung hin zu wirken vermochten.

Es schien der Mühe wert, auf diese Details, die sich noch vermehren ließen, hinzuweisen, bevor wir an die Frage über das Verhältnis Cavallinis und der römischen Kunst zu Giotto herantreten, weil sie geeignet schienen, nicht bloß das Urteil Vasaris über das gänzliche Fehlen einer römischen Kunst vor Giottos Ankunft in Rom und dem Entstehen seines römischen Schülerkreises auf ein gerechtes zu korrigieren, sondern sogar ein verhältnismäßig reiches und intensives Kunstleben, das seinen Einfluß über Rom hinaus geltend machte, zu bemerken.

Seitdem Rintelens Buch „Giotto und die Giottoapokryphen"[5]) erschienen ist,

[1]) Vgl. darüber Rintelen, op. cit. p. 177ff.

[2]) Abgeb. Venturi, Storia V, Fig. 160—167.

[3]) P. D'Achiardi: Gli affreschi di S. Pietro a. Grado presso Pisa. Roma 1905. Auffallend ist, daß auch in Assisi einige Bilder aus dem Petruszyklus auftauchen, obwohl die Kirche keinen Zusammenhang mit den Heiligen hat. Man hat also auch hier, wie in der Dekoration der Längswände mit dem Genesiszyklus römische Vorbilder übernommen, obwohl sie auf den Titelheiligen der Kirche nicht passend sind, dessen Zyklen erst später komponiert werden.

[4]) Der Typus der Ausschmückung ist wieder jener von S. Peter-S. Paul, indem unter den Zyklus der beiden Langwände des Schiffes die Porträts der Bischöfe von Grado gemalt sind.

[5]) München 1912.

wird es auch leichter möglich, ein klareres Verhältnis der beiden Künstler zueinander zu gewinnen. Die größten Schwierigkeiten machte bisher der Zyklus mit dem Leben des heiligen Franziskus in der Oberkirche von Assisi. Er galt als der früheste Freskenzyklus Giottos. Ihm zuliebe hat man einen Aufenthalt Giottos lange vor 1298 in Rom konstruiert[1]), zu dem wir keinen historischen Anhaltspunkt haben. Die stilistische Exegese Rintelens zeigte klar, daß die Franziskuslegende von einem Maler stammt, der auf Giottos Errungenschaften basiert, im einzelnen Giottos Kunst nicht erreicht, aber auch eine weitergeschrittene Entwicklung aufweist, also nach Giotto lebte. Die erste sichere Nachricht vom Aufenthalte Giottos in Rom bringt Filippo Vilani und die bekannte Eintragung in den liber benefactorum der Peterskirche von 1342, in welcher Giottos Arbeit für den Hochaltar und die Navicella erwähnt werden. Das Mosaik der Navicella ist in die Vorhalle der neuen Peterskirche übertragen worden, ist aber heute so vollständig überarbeitet, daß es kein Urteil über Giottos „römischen" Stil zuläßt; die Tafel in der Sakristei von S. Peter, die man oft als das Altarwerk Giottos ansah, ist nicht von ihm[2]).

Vor dem Jahre 1306, den Zyklen Giottos in der Arenakapelle in Padua, bietet sich kein Anhaltspunkt, Giottos Stil kennen zu lernen.

Man braucht aber bloß vorurteilslos folgende zwei Tatsachen in ihrem notwendigen Zusammenwirken ins Auge zu fassen: Giotto kommt 1298, etwa dreißig Jahre alt, nach Rom, nicht als der Künstler, der schon vorher ganze Zyklen gemalt hat — wir wissen wenigstens nichts davon —, wohl aber mit einer eminenten Begabung und seinem Alter entsprechend mit einem Können und Schaffen, das ihm eine außer Rom liegende Lokalschule übermitteln konnte. In Rom findet er aber bereits jene neue Kunst, fußend auf altchristlich-antiker Grundlage, von der wir bisher gesprochen haben. Man braucht den Vers Dantes gar nicht zu umgehen, nur darf man darauf nicht ein Verzeichnis von Kunstwerken Cimabues aufbauen. Glauben wir dem einzigen sicheren Werke Cimabues, dem Johannes im Apsismosaik des Domes von Pisa (1301), so hat Giotto von seinem Lehrer nicht allzuviel aus der Schule mitbekommen. Gerade dann hatte ihm Rom mit seinen überreichen Schätzen monumentaler Wandgemälde noch sehr viel zu geben. Giotto sah die altchristlichen Basiliken mit den epischen Freskenzyklen und die Tätigkeit einer Malerschule, die bereits angefangen hatte, auf diese alten Zyklen zurückzugreifen. In S. Peter, wo Giotto die Navicella ausführte, stand ihm stets ein mehr als achtzig Bilder reicher, alter Freskenzyklus vor Augen; dort hatte in jener Zeit auch Cavallini gearbeitet, von dem uns Ghiberti berichtet, daß er vier große Evangelistenbilder dort gemalt habe. Wie Cavallini, führt er ferner im Auftrage der Brüder Stephaneschi Gemälde aus. Das sind Anhaltspunkte dafür, daß ihm die Kunst Cavallinis nicht fremd blieb.

[1]) Vgl. Zimmermann: Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter.

[2]) Vgl. Rintelen: „Über Giottos Tätigkeit in Rom", p. 211ff. Dort auch über ein drittes Giotto zugeschriebenes Werk, ein Fragment aus einem Fresko: „Verkündigung des Jubiläumsablasses durch Bonifazius VIII".

Aus den Zeit- und Oeuvreverhältnissen beider Künstler ergeben sich neue Notwendigkeiten. Cavallini, der schon achtundzwanzig Jahre vor der Ankunft Giottos in Rom, vom Jahre 1270, wo wir seine ersten Werke in S. Paul nachweisen konnten, bis um 1300, die reichen Zyklen der Paulskirche, die Mosaiken von S. Maria, das Gerichtsbild und die Zyklen von S. Cecilia in Transtevere, die Gemälde im Auftrage Papst Bonifaz VIII. in S. Paul als sicher bezeugt ausgeführt hatte, kann natürlich kein Schüler Giottos, wie Vasari sagt, sein. Die beiläufigen Lebensdaten und ein Schaffensvergleich beider Maler — Cavallini war ungefähr fünfzig Jahre alt, Giotto ungefähr dreißig, Cavallini hatte die oben erwähnten Zyklen gemalt, von Giotto wissen wir kein sicheres Werk vor seinem römischen Aufenthalte — legen eher ein umgekehrtes Verhältnis nahe. Ob Giotto Cavallinis Schüler wurde, läßt sich im buchstäblichen Sinne nicht erweisen, doch es ist wohl sicher, daß Giotto eine so reiche Tätigkeit nicht übersehen konnte und mit jenen Renaissanceproblemen, welche Cavallini und die römische Schule vor Dreizehnhundert schon lange beschäftiget hatten, bekannt und durch sie angeregt wurde.

Wenn wir demnach auf zwei Punkte, die Giotto bei seinem Aufenthalte in Rom für die Bildung seines Monumentalstiles beeinflußt haben, hinweisen, auf das Vorfinden der frühchristlichen Monumentalgemälde und der Kunst Cavallinis, so müssen wir uns vor Augen halten, daß das nicht zwei heterogene Elemente seiner Stilbildung sind, sondern schließlich deshalb ein und derselben Art sind, weil ja auch Cavallinis Kunst sich auf die alten Zyklen der römischen Basiliken aufbaute; sie war also nichts anderes, als der für Giotto bei seiner Ankunft bereits geschriebene Kommentar zu den alten Originalen.

Freilich läßt sich bei Giotto der Beweis nicht so führen wie bei Cavallini, denn es fehlen Frühwerke des Meisters, und in den Fresken von Padua und Florenz ist bereits eine zweite Welle in sein Schaffen befruchtend eingeflossen, die naturalistischen Errungenschaften der französischen Gotik.

Und doch sind Giottos Gemäldezyklen weder aus dem gotischen Einflusse, noch aus den wenigen toskanischen Tafelbildern, die man als den Ausgangspunkt seines Werdens herangezogen hat, noch endlich aus den byzantinischen Überlieferungen zu erklären. Rintelen bemerkt, daß Giottos Kompositionen oft im Gegensatze stehen zu den unausgeglichenen Kompositionen des Ducento und daß er den byzantinisierenden Stil „zu der edlen Hoheit freier Flächenwirkung läuterte". Wenn Rintelen ferner in der Darlegung über Giottos Stilfinden vom Rhythmus der Anordnung, von der Klarheit und Objektivität der Erzählung spricht, wenn er sagt: „Trotz aller Bewegungen in der byzantinischen Kunst ist im Mittelalter der antike Sinn für freie Schönheit des Raumes, in dem die Gestalten sich im Vollgenuß ihrer Rhythmen bewegen, nicht bewahrt und nicht wiedergewonnen worden. Freilich, die Kunst ist lange hin durchsetzt mit Reminiszenzen antiker Erfahrung", so erwartet man ungeduldig das erlösende Wort, woher Giotto, dessen Kunst alle diese Eigenschaften wieder aufweist, dieselben geschöpft hat. Sie waren eben schon einmal gefunden: in

der Antike. Vor allem aber in den Bild auf Bild folgenden epischen Erzählungen der Spätantike, die die frühchristliche Kunst in ihren Monumentalmalereien übernahm, indem sie dieselben mit dem Inhalte der biblischen Erzählungen füllte und als Wandschmuck ihrer Basiliken verwendete. Als traditionelles Programm der Ausschmückung hatte sich diese Art, wie wir gesehen, durch das ganze Mittelalter erhalten, und auch Giotto änderte es nur insofern ab, als er den Bilderreihen neuen Inhalt gab.

In spätducentistischen Bildern, sagt Rintelen, gibt es solche, die „das Auge des Betrachters wahrhaft aufreißen für eine Erscheinung im Raum", eine Wirkung, die fast alle Giottobilder im Gegensatz zu den byzantinisierenden ausüben. Als Beispiel eines solchen Bildes wählt Rintelen das Fresko „Esau und Rebekka am Bette des blinden Isaak" in Assisi und als byzantinisches Gegenbeispiel die Geburt Mariä in Daphni. Wir greifen das Beispiel auf, weil es zu glücklich gewählt ist, um zu zeigen, woher die Giottos Raumkunst und Kompositionsart vorausgehenden Bilder ihre neue Raumwirkung haben. Wir wissen, daß der alttestamentliche Zyklus in Assisi ganz genau jenen von S. Paul in Rom wiederholt. Es hat sich nun aber die Szene des blinden Isaak auf dem Lager in S. Paul aus dem altchristlichen Zyklus erhalten (s. Abb. 8), dessen Kopie genau mit dem Ducentobild in Assisi übereinstimmt (s. Abb. 30). Mit dem Zurückgreifen auf die alten Vorbilder kam der letzten Ducentokunst jener erfahrungsgemäße Raumzusammenhang, die richtigen Relationen für Figuren und ihrer Umgebung. Rom gab Giotto sowohl die alten Originale als auch die neuen Interpretatoren derselben, vor allem Cavallini.

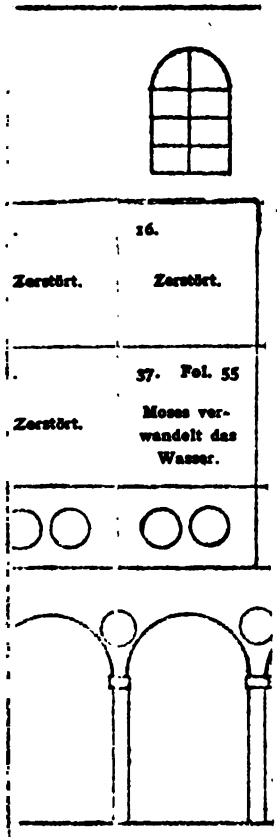
Wollte man einen Vergleich versuchen, könnte man sagen, Cavallini verhält sich zur Antike, wie sich Niccolo Pisano, Giotto, wie sich Giovanni Pisano dazu verhält. Giovannis Kunst zeigt auf den ersten Blick keine Abhängigkeit von der Antike, und doch wäre sie unmöglich, wenn ihn nicht sein Vater Niccolo durch seine antikisierende Richtung den Weg bereitet hätte. Daraus ergibt sich auch das Verhältnis, das wir uns zwischen der Kunst Cavallinis und Giottos zu denken haben.

NACHWORT

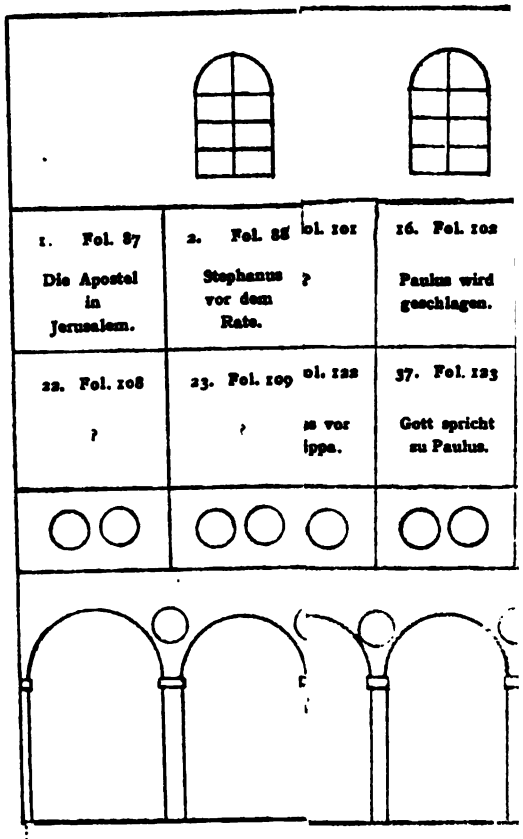
Da die Drucklegung der vorliegenden Arbeit bereits im Sommer 1914 vollendet war, konnte darin auf das inzwischen erschienene Werk Joseph Wilpert's „Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom VI. bis XIII. Jahrhundert" (Herdersche Verlagshandlung, Freiburg in Breisgau) nicht mehr eingegangen werden.

Der Verfasser.

TAFELN

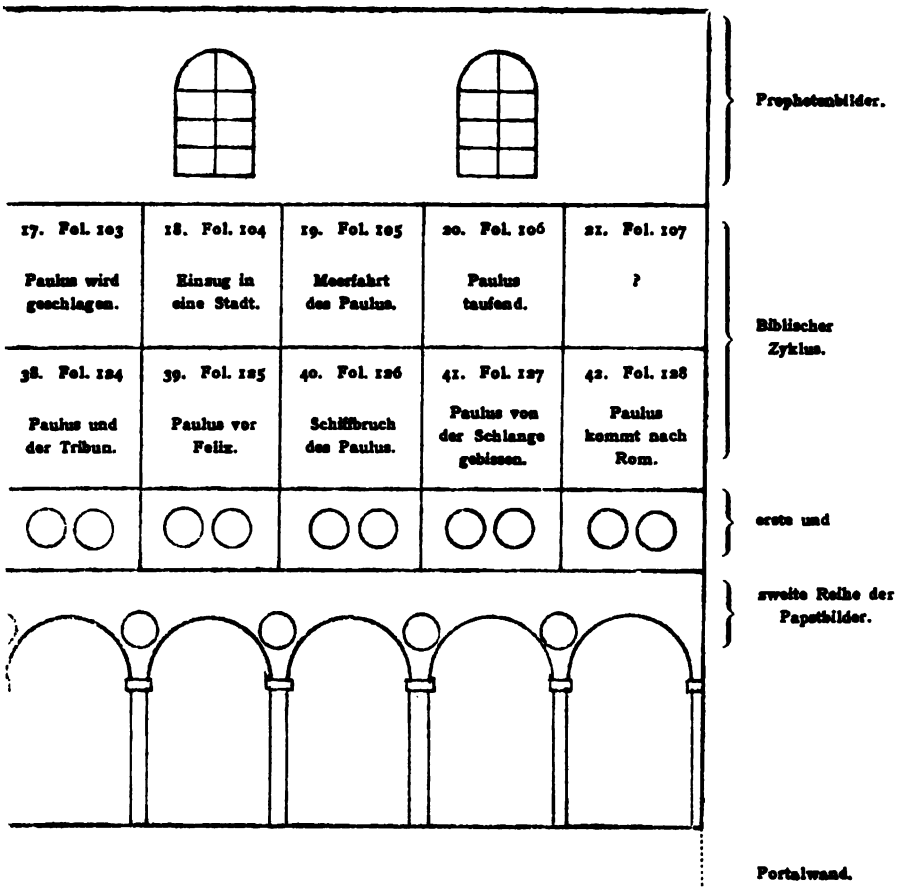


Plan II.



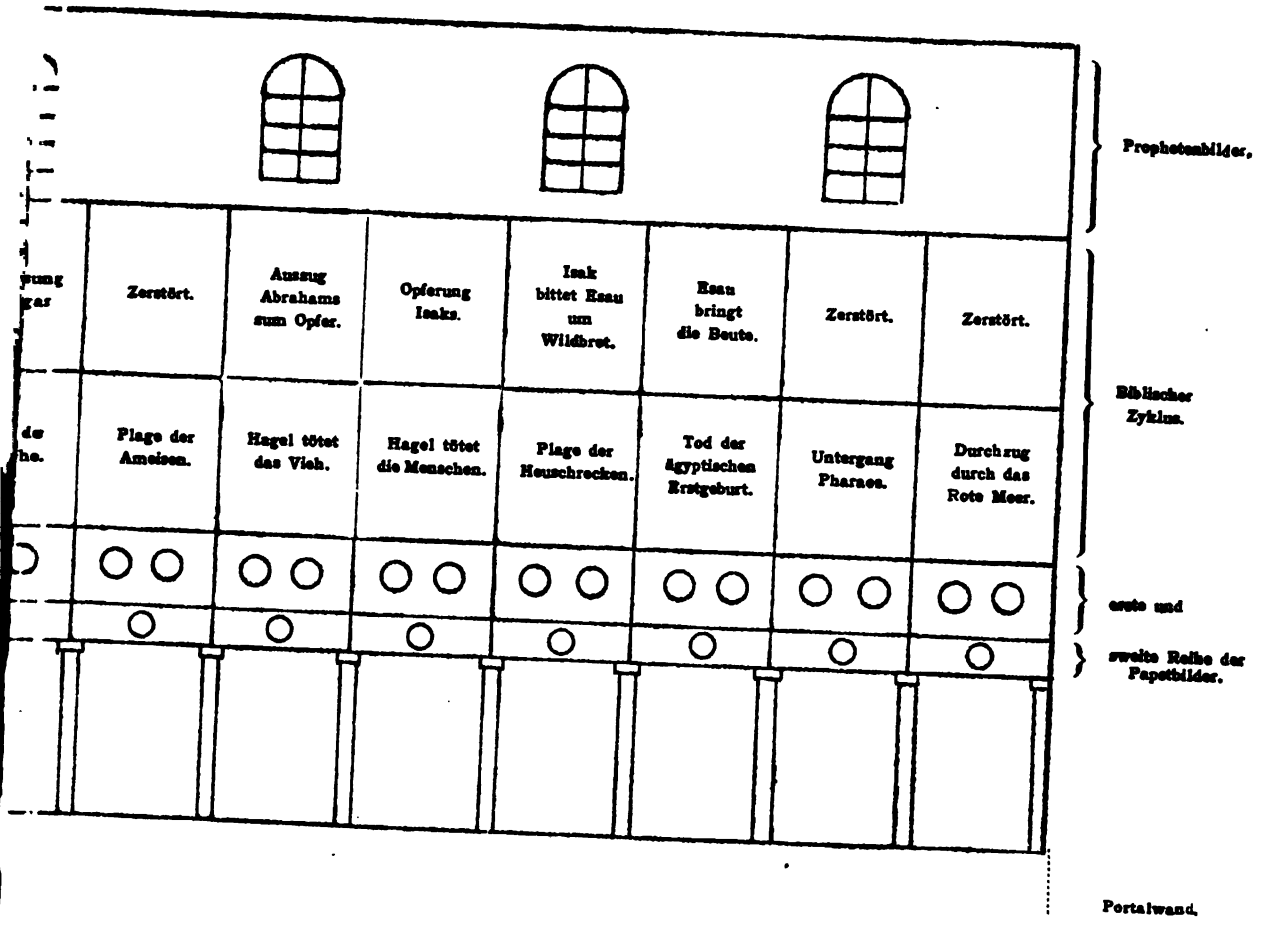
Triumphbogen.

ılus


Prophetenbilder.
17. Fol. 103
Paulus wird geschlagen.
18. Fol. 104
Einzug in eine Stadt.
19. Fol. 105
Meerfahrt des Paulus.
20. Fol. 106
Paulus taufend.
21. Fol. 107
?
Biblischer Zyklus.
38. Fol. 124
Paulus und der Tribun.
39. Fol. 125
Paulus vor Felix.
40. Fol. 126
Schiffbruch des Paulus.
41. Fol. 127
Paulus von der Schlange gebissen.
42. Fol. 128
Paulus kommt nach Rom.
erste und
zweite Reihe der Papstbilder.
Portalwand.

:s hl. Petrus

Plan III.



ıl. Petrus

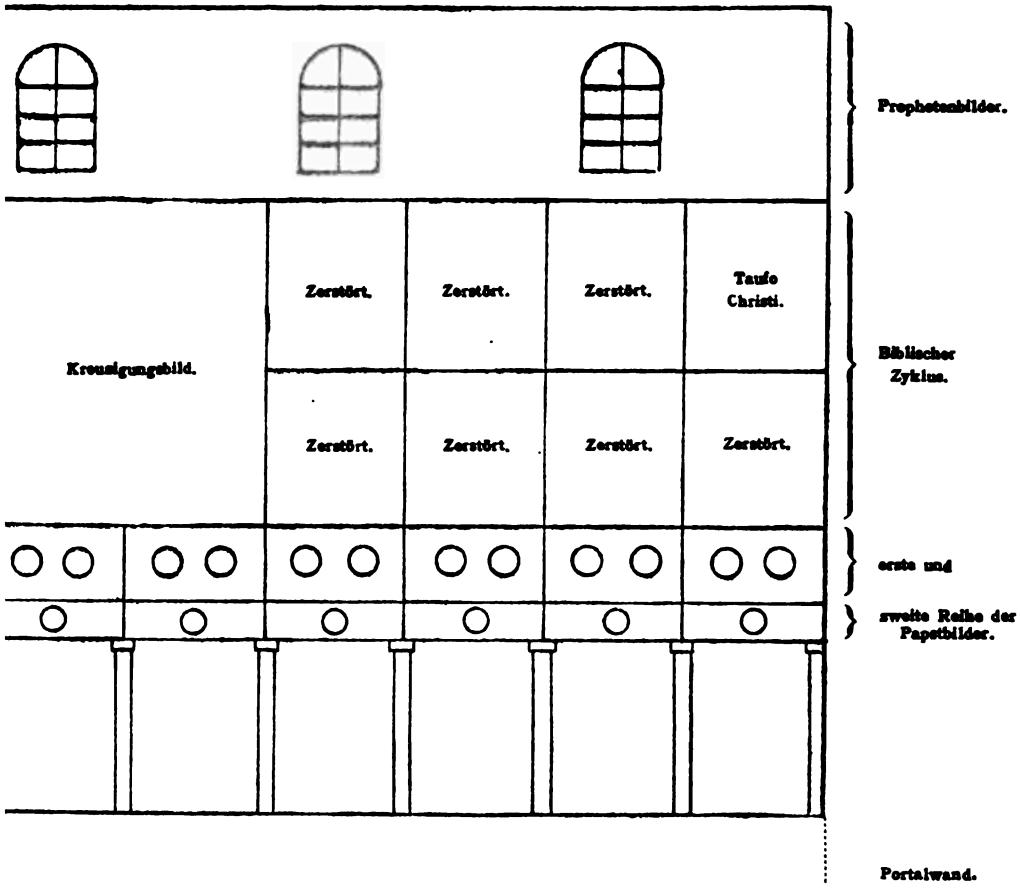

Prophetenbilder.
Kreuzigungsbild.
Zerstört.
Zerstört.
Zerstört.
Taufe Christi.
Zerstört.
Zerstört.
Zerstört.
Zerstört.
Biblischer Zyklus.
erste und
zweite Reihe der Papstbilder.
Portalwand.

ABB. 1. COD. BARB. LAT. 4406, FOL. 1

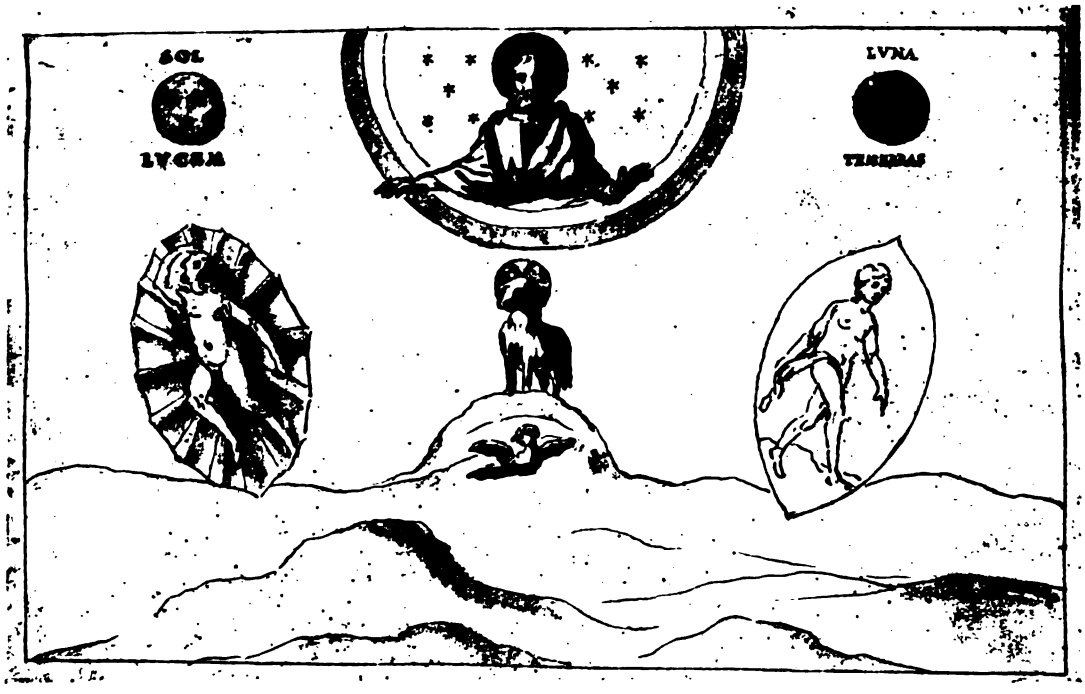


ABB. 2. COD. BARB. LAT. 4406, FOL. 23

ABB. 3. COD. BARB. LAT. 4406, FOL. 25

ABB. 4. COD. BARB. LAT. 4406, FOL. 32

ABB. 5. COD. BARB. LAT. 4406, FOL. 34

ABB. 6. COD. BARB. LAT. 4406, FOL. 37

ABB. 7. COD. BARB. LAT. 4406, FOL. 38

ABB. 8. COD. BARB. LAT. 4406, FOL. 39

ABB. 9. COD. BARB. LAT. 4406, FOL. 40

ABB 10. COD. BARB. LAT. 4406, FOL. 41

ABB. 11. COD. BARB. LAT. 4406, FOL. 42

ABB. 12. COD. BARB. LAT. 4406, FOL. 43

ABB. 13. COD. BARB. LAT. 4406, FOL. 46

ABB. 14. COD. BARB. LAT. 4406, FOL. 49

ABB. 15. COD. BARB. LAT. 4406, FOL. 53

ABB. 16. COD. BARB. LAT. 4406, FOL. 54

ABB. 17. COD. BARB. LAT. 4406, FOL. 55

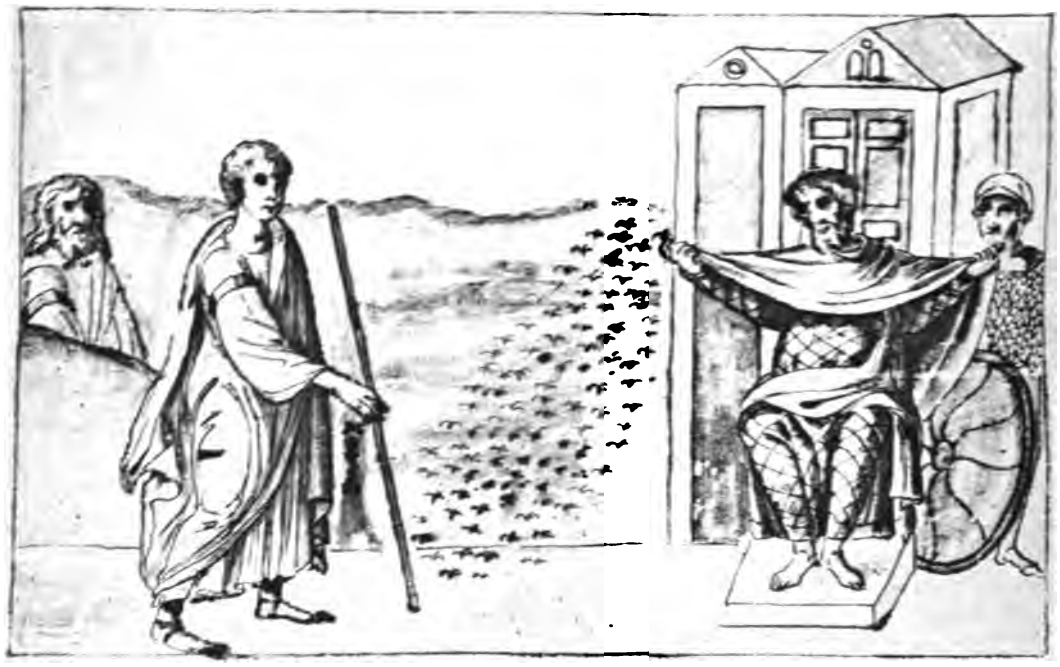


ABB. 18. COD. BARB. LAT. 4406, FOL. 56

ABB. 19. COD. BARB. LAT. 4406, FOL. 57

ABB. 20. COD. BARB. LAT. 4406, FOL. 58

ABB. 21. COD. BARB. LAT. 4406, FOL. 59

ABB. 22. COD. BARB. LAT. 4406, FOL. 60

ABB. 23. COD. BARB. LAT. 4406, FOL. 90

ABB. 24. COD. BARB. LAT. 4406, FOL. 111

ABB. 25. COD. BARB. LAT. 4406, FOL. 112

ABB. 26. COD. BARB. LAT. 4406, FOL. 135

ABB. 27. COD. BARB. LAT. 4406, FOL. 137

ABB. 28. KOPIEN DER ZERSTÖRTEN FRESKEN DER ABTEIKIRCHE GROTTA FERRATA BEI ROM
(KLOSTERMUSEUM GROTTA FERRATA)

ABB. 31. FLORENZ, BAPTISTERIUM, MOSAIKEN DER KUPPEL
(FOT. ALINARI)

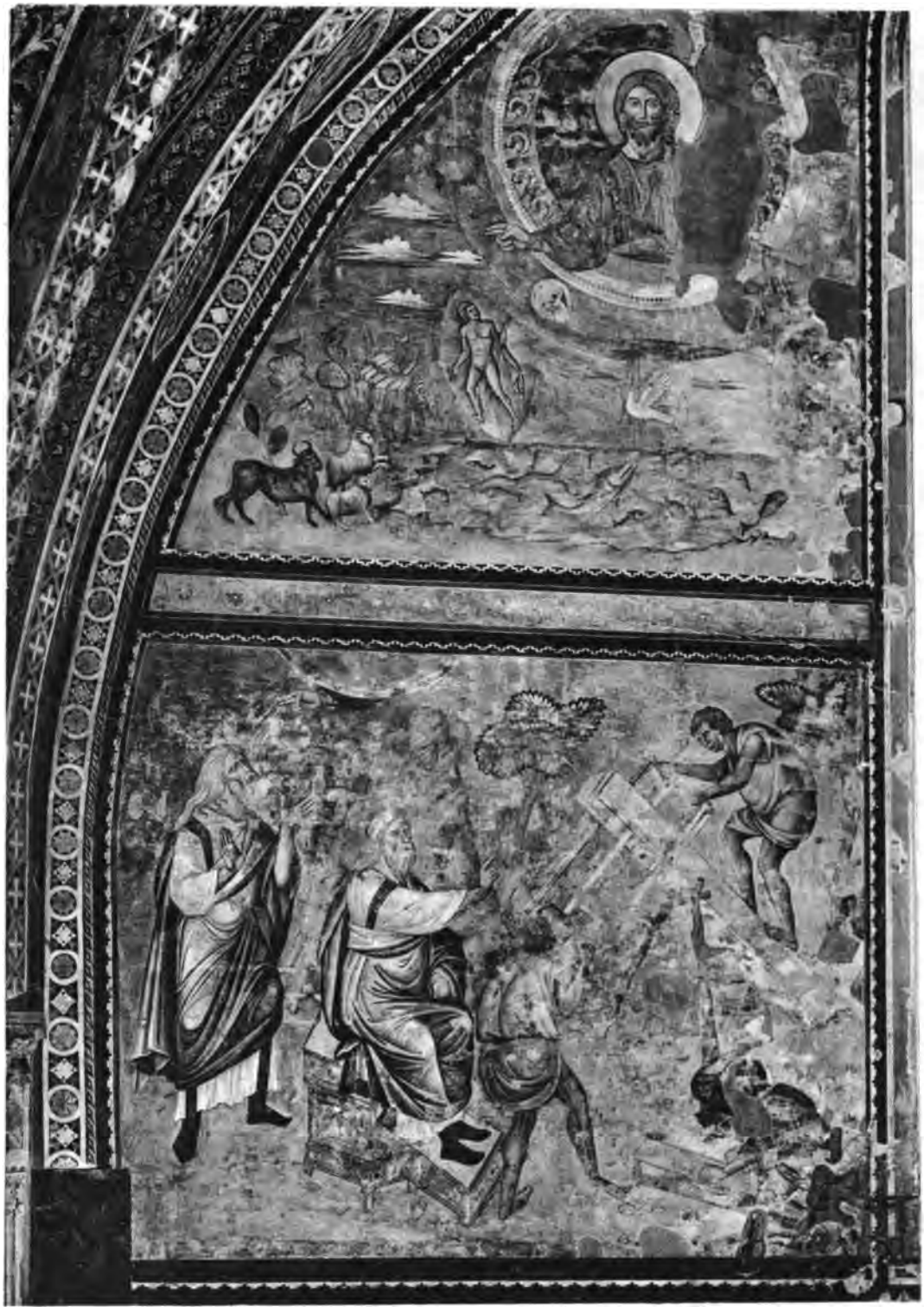


ABB. 29. ASSISI, KIRCHE DES HL. FRANZISKUS, FRESKEN DER OBERKIRCHE
(FOT. ALINARI)

ABB. 30. ASSISI, KIRCHE DES HL. FRANZISKUS. FRESKO DER OBERKIRCHE
(FOT. ALINARI)

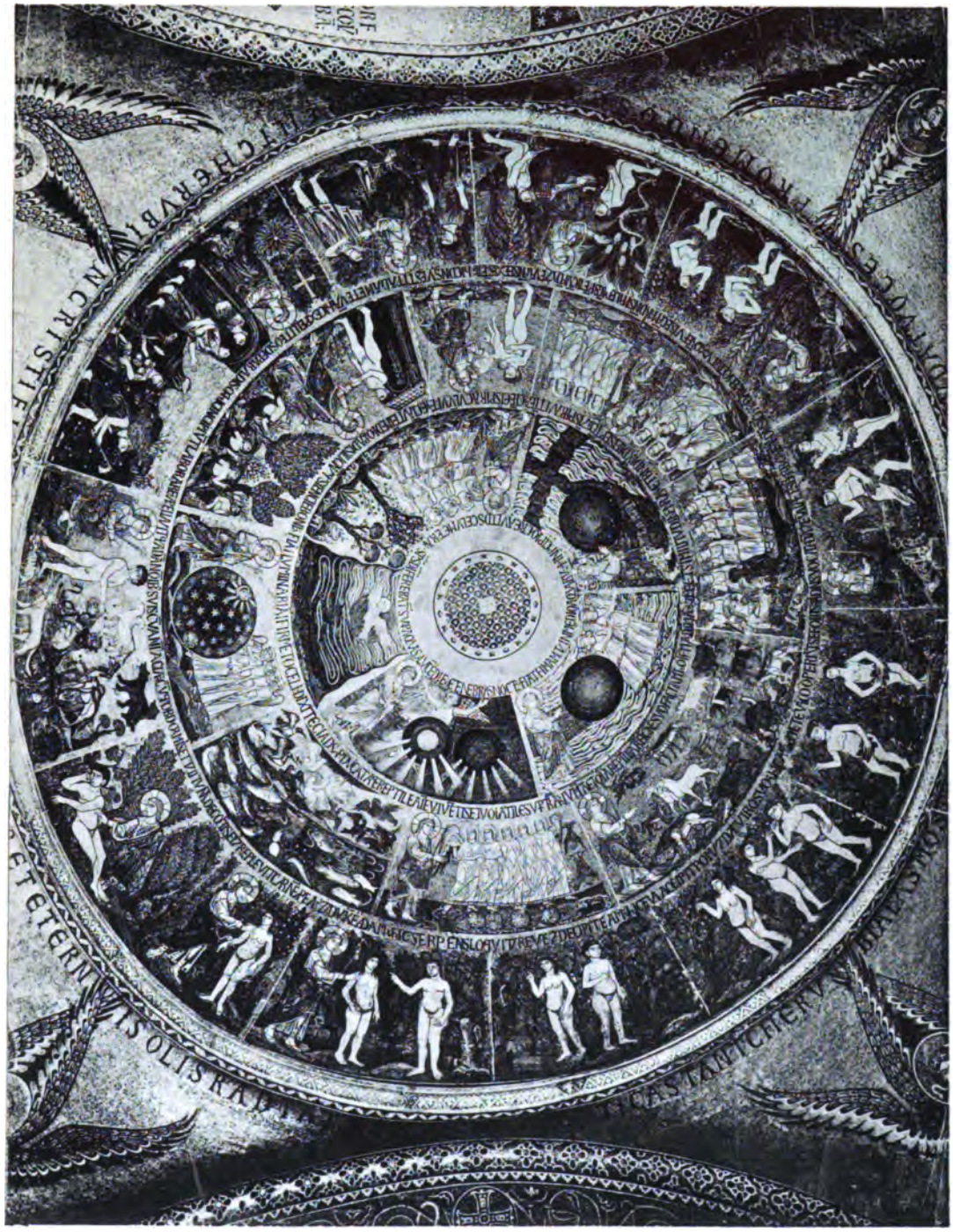


ABB. 32. VENEDIG, MARKUSKIRCHE, MOSAIKEN DER VORHALLE
(FOT. ALINARI)

ABB. 33. COD. VAT. 1007, FOL. 5b

ABB. 34. KATHEDRALE VON ANAGNI, CHRISTUSKOPF, FRESKO

ABB. 35. S. CECILIA IN TRANSTEVERE ROM CHRISTUSKOPF, FRESKO P. CAVALLINIS

ABB. 36. S. MARIA ANTIQUA ROM, APOSTELKOPF, FRESKO

ABB. 37. S. CECILIA IN TRANSTEVERE ROM, APOSTELKOPF, FRESKO P. CAVALLINIS